Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.



Göttingen,
bei Vandenhoeck und Ruprecht
1825.

Aesthetik

von

Friedrich Bouterwek.

Erster Theil.

Dritte, von neuem verbesserte Auflage.

Göttingen
bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1824.

Vorrede
zur dritten Auflage.

Die zweite Auflage dieses Versuchs einer Aesthetik hatte mit der ersten nicht viel mehr, als den Titel, gemein. Diese dritte unterscheidet sich von der zweiten durch mehrere wesentliche Verbesserungen einzelner Stellen, und durch einige Zusätze.

Ist also gleich das Ganze nicht wieder eine neue Ausarbeitung, so treten doch besonders im ersten Theile, die Grundsätze, auf denen das Ganze ruht, nun erst so klar und einfach hervor, daß sie sich ohne Mißverständnisse rechtfertigen können, wenn sie übrigens vor der Kritik bestehen.

Auf die Absolutisten, die das Unendliche im Endlichen anzuschauen behaupten, wenn sie uns lehren wollen, was schön ist, konnte auch dieses Mal nur beiläufig Rücksicht genommen werden.

Und eben so wenig, wie die erste und zweite Auflage, soll diese dritte ein

eigentliches Compendium seyn; keines der Lehrbücher, deren Bestimmung ist, die Hauptsätze einer Wissenschaft, besonders für Anfänger, von den nöthigsten litterarischen Nachweisungen begleitet, zusammen zu fassen, um einem ausführlicheren Unterrichte zum Grunde gelegt zu werden. Aber ein Handbuch in einem andern Sinne wünscht diese Aesthetik zu werden; ein Buch, das Jeder, wer mit dem Schönen theoretisch bekannter zu werden sucht, besonders Jeder, wem die bisher aufgestellten Theorien nicht genügen, gern zur Hand nehmen und wieder lesen möge, um die Grundsätze, die es ohne Anmaßung mittheilt, ohne Vorurtheil und Uebereilung zu

prüfen. Und in diesem Sinne bleibt es auch bestimmt, den ästhetischen Vorlesungen des Verfassers, in denen auch alle nöthigen litterarischen und historischen Notizen mitgenommen werden, nicht zur Grundlage, sondern zur Begleitung zu dienen.

Göttingen,

am 10. August, 1824.

Inhalt

des ersten Theils.

Einleitung.

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Aesthetik.

Einleitung.

I.
Aufgabe.

Zu erklären, was wir empfinden, wenn wir mit Recht urtheilen, daß etwas schön ist, und wie sich die Empfindung des Schönen zu den natürlichen Anlagen sowohl, als zur Entwickelung einer musterhaften Cultur des menschlichen Geistes verhält, ist die Aufgabe der Aesthetik.

Von den Empfindungen, mit denen diese Wissenschaft sich beschäftigt, hat sie ihren Namen erhalten. Sie wird ihn vor=

zugsweise vor andern Wissenschaften beibehalten dürfen, deren Gegenstand ebenfalls das Empfindungsvermögen ist, wenn sie selbst beweiset, daß sich der Inbegriff alles dessen, was als schön empfunden werden kann, weder strenge definiren, noch überhaupt auf eine völlig klare Verstandesvorstellung zurückführen läßt. Läge aber das Schöne, das mit Recht so genannt wird, überhaupt und in jeder Hinsicht außer der Sphäre der klaren Begriffe, so höbe die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen sich selbst auf.

Die Empfindungen, deren die menschliche Natur fähig ist, richten sich zum Theil nach der Form unsers Daseyns im Allgemeinen. Wer wahrhaft menschlich empfindet, erhebt sich schon durch die Art, wie er empfindet, auch abgesehen von seinen Kenntnissen und Meinungen, die dem Verstande angehören, über die Thierheit. Aber die Verschiedenheit der Empfindungen

richtet sich nicht weniger nach den unendlich mannigfaltigen Formen der menschlichen Individualität, und nach den Arten und Graden ihrer Cultur. Es widerspricht sich also nicht, daß das Schöne vielleicht nur von denen empfunden und dieser Empfindung gemäß richtig beurtheilt werden könne, die von der Natur selbst, durch besondre Anlagen, vor andern Individuen begünstigt sind. Ja selbst von diesen könnte es vielleich nur unter der Bedingung empfunden werden, daß diese Günstlinge der Natur sich auch schon einer besondern Cultur erfreuen. Nach dieser Voraussetzung dürften wir uns nicht wundern, daß zur Empfänglichkeit für das Schöne gesunde fünf Sinne, ein belehrter und geübter Verstand, und ein tüchtiger Charakter bey weitem nicht hinreichen. Gelöset wäre dann mit einem Male das Räthsel, warum so mancher verdienstvolle, für seinen Zweck gebildete Geschäftsmann, oder Gelehrte, an den Werken der schönen Kunst fast eben so gleichgültig, wie

der rohe Sohn der Natur, vorübergeht, und warum doch wohl mancher Bauer und mancher Wilde empfänglicher für das Schöne seyn möchte, als jener Geschäftsmann, oder Gelehrte.

Aber wenn es keine Gesetze des Schönen giebt, die sich auf die allgemeinen Gesetze der Natur und des menschlichen Geistes zurückführen lassen, so verschwindet wieder die Möglichkeit einer Wissenschaft des Schönen. Denn nirgends, als in den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes, liegt ein fester Grund für eine Wissenschaft. Die Erkenntniß dieser Gesetze ist das Werk der Vernunft. Ist also Aesthetik wirklich eine Wissenschaft, so fällt nicht nur der verbrauchte Spruch, daß über Geschmackssachen sich nicht disputiren lasse, von selbst weg; es folgt dann auch schon aus dem Begriffe des Schönen, daß die Vernunft über dasjenige, was in einzelnen Fällen für

schön, oder nicht schön, anerkannt werden soll, ein entscheidendes Urtheil fällen könne, so weit nämlich das Eigenthümliche der Empfindung des Schönen in klaren Begriffen aufgefaßt werden kann. Es giebt dann eine ästhetische Kritik, deren Grundsätze aufklären, was der gute Geschmack empfindet; und dieser Geschmack wird wieder nur darum der gute heißen müssen, weil seine Aussprüche gewissen Forderungen der Vernunft gemäß sind. Von selbst verstände sich dann, daß nichts Unvernünftiges, das heißt, nichts den wahren Forderungen der Vernunft Widerstreitendes, schön seyn kann, und daß sich über das Schöne im Allgemeinen sowohl, als in einzelnen Fällen, eben so gründlich disputiren lassen muß, wie über das Wahre und Gute. Wie könnte denn auch irgend ein Geschmack der gute heißen, wenn es nicht einen ihm widerstreitenden schlechten gäbe? Und wer anders, als die Vernunft, die das Wahre in menschlichen Urtheilen von dem

Falschen trennt, soll entscheiden, ob etwas in irgend einem Sinne gut, oder schlecht, ist?

Von selbst versteht sich also auch ferner, wenn es eine Wissenschaft des Schönen giebt, daß die Idee des Schönen, mit dem sich die Aesthetik beschäftigt, unabhängig seyn muß von den mancherlei zufälligen Bedeutungen, die das Wort Schön im gemeinen Leben erhalten hat, und die immerhin älter seyn mögen, als die wahrhaft ästhetische Bedeutung. Lasse man das unschuldige Wort im gemeinen Leben für das gelten, was der zufällige und wandelbare Sprachgebrauch mit sich bringt. Geht es doch dem Worte Gut, wenn wir ihm seine rein moralische Bedeutung entziehen, nicht besser! So wie man, abgesehen von aller Moral, gut nennt, was in irgend einer Hinsicht dient, einen gewissen Zweck zu erreichen, so nenne man nach Belieben auch schön, was unsern Sinnen, oder unserm

Herzen, oder unserm Geiste, auf eine gewisse Art vorzüglich gefällt. Daß das Schöne dem, der es empfindet, gefalle, leidet keinen Zweifel; aber auch was den Sinnen schmeichelt, gefällt; und auch das Wahre, und das Gute gefällt dem, der es zu schätzen weiß. Die Aesthetik würde sich also selbst sehr übel berathen, wenn sie vom Angenehmen oder Gefallenden ausgehen wollte, um den Weg zur Erklärung des Schönen zu finden. Sie könnte dann freilich den Knoten zerschneiden und das Schöne geradezu für dasjenige erklären, was nicht Diesem, oder Jenem, sondern jedem natürlich und den Forderungen der Vernunft gemäß empfindenden Geiste gefällt. Aber eine solche Erklärung wäre doch nur ein Machtspruch, der das Verhältniß des Schönen zu dem Wahren und Guten völlig unbestimmt ließe.

Der Aesthetiker überläßt dem Lexikographen, anzuzeigen, wie mancherlei andere

Bedeutungen das Wort noch hat, mit dem wir das Schöne im ästhetischen Sinne bezeichnen wollen, indem wir vorläufig unentschieden lassen, wie dieses Schöne sich zu dem Angenehmen, dem Wahren, dem Guten, dem Vollkommenen, verhält. Aber eben dieß, was wir vorläufig unentschieden lassen, ist es, was wir wissen wollen, wenn wir die Grundlehren der Aesthetik zu entdecken suchen. Denn es bleibt dabei, daß wir entweder diese Wissenschaft ganz aufgeben, oder sie auf Grundsätze zurückführen müssen, die von jeder hinlänglich aufgeklärten Vernunft als Wahrheiten anerkannt werden wollen. Es ist gewiß, daß die Wahrheit aus den menschlichen Urtheilen verschwindet, wenn diese Urtheile den allgemeinen Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes widerstreiten. Es leidet endlich keinen Zweifel, daß jeder Geschmack, den die Vernunft, und folglich die Wissenschaft, nicht verwerfen soll, den Gesetzen der Natur und des menschlichen Geistes gemäß auch nach

der höchsten und reinsten Idee des Guten sich vor der Vernunft muß rechtfertigen können. Wie nahe aber das Gute überhaupt mit dem Vollkommenen verwandt ist, hat man längst bemerkt, wenn gleich nicht alle Schulen es anerkennen wollen.

Aber in eine bodenlose Tiefe würden wir uns stürzen, wenn wir uns an die Metaphysik wenden wollten, um von ihr vorläufige Auskunft zu erhalten über die letzten Gründe der Objectivität unsrer Erkenntniß des Schönen. Ob irgend etwas wahrhaft und an sich schön ist, oder ob das Schöne nur zu den Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt gehört, wäre dann die Frage. Und allerdings muß zugestanden werden, daß, wenn die Erscheinungen der Dinge in der Sinnenwelt uns nicht durchaus täuschen, auch das wahrhaft Wirkliche, das diese Erscheinungen bewirkt, kein bloßer Begriff in unserm Ver-

stande ist; daß also unter dieser durchaus natürlichen, von der Philosophie aber problematisch gemachten Voraussetzung die reellen Verhältnisse, kraft deren uns ein Gegenstand außer uns als schön erscheint, gegründet seyn müssen in dem Wesen der Dinge, ohne welches uns überhaupt nichts erscheinen könnte; daß folglich auch metaphysische Schönheit, immer unter Voraussetzung jenes Wirklichen, das der schönen Erscheinung zum Grunde liegt, wenigstens in so fern kein leerer Begriff ist, als im übersinnlichen All der Dinge gar wohl reelle Verhältnisse Statt finden könnten, die von höheren Geistern, und auch von menschlichen insofern, als sie einer innern Anschauung des Uebersinnlichen fähig sind, als schön empfunden würden. Oder ist vielleicht Alles, was unsern Sinnen materiell erscheint, nur verborgener, oder, wie eine andere Schule spricht, erloschener Geist? Ist die Schönheit, die unsre Sinne rührt, Erscheinung eines rein geistigen Schönen, das wir selbst

vielleicht in der Erhebung unsers Geistes zur Betrachtung des Unendlichen anschauen? Oder dürfen wir gar, mit Plato und Johann Winkelmann, sagen: die wahre Schönheit wohnt nur in Gott? Es würde wenig philosophischen Geist verrathen, diese und ihnen ähnliche Fragen als unnütz abzuweisen, wenn auch ihre Beantwortung wenig, oder gar nichts, zur Bildung des Geschmacks beitragen sollte. Denn jede wahrhaft philosophische Begründung einer Wissenschaft trifft zusammen mit den transcendentalen Betrachtungen über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse; und diese Betrachtungen gehen in Metaphysik über, wenn Erkenntniß des Wesens der Dinge nicht jenseits der Grenzen der menschlichen Fassungskraft liegt. Aber soll nun die Aesthetik, um sich als Wissenschaft zu begründen, auch diese, aller gründlichen Metaphysik vorangehende Präliminarfrage: ob der menschliche Geist überhaupt einer Erkenntniß des Wesens der Dinge fähig ist? in ihren Umkreis aufnehmen?

Und wenn wir, mit Kant, **verneinend** auf diese Frage antworten müßten; wäre es dann auch um den wahrhaft wissenschaftlichen Charakter der Aesthetik geschehen? Wollte nicht Kant selbst eben dadurch die Philosophie, und mit ihr zugleich die Aesthetik, zur unerschütterlichen Wissenschaft machen, daß er alles, was sich Erkenntniß des Wesens der Dinge nennt, aus ihrem Gebiete verscheuchte?

Die Gefahr, von der die Aesthetik bedrohet wird, entweder auf einen wahrhaft wissenschaftlichen Charakter Verzicht zu thun, oder das Endurtheil über ihre Principien von dem Schlusse der Acten des endlosen Streits der Metaphysiker zu erwarten, scheint größer zu seyn, als sie ist. Ohne sich im mindesten mit der Philosophie zu entzweien, kann und muß jede Wissenschaft, die nicht zur eigentlichen Philosophie gehört, eine gewisse **Selbstständigkeit** in ihrer **Sphäre** behaupten. So hat es die strengste

der Wissenschaften, die Mathematik, von jeher gehalten; so machen es alle Erfahrungswissenschaften in den ihnen eigenthümlichen Feldern. Zur eigentlichen Philosophie gehört aber die Aesthetik nicht, weil sie sich gar nicht einläßt auf das eigentliche Thema der Philosophie: durch apodiktische Trennung des Scheins von der ewigen Wahrheit das Räthsel des Daseyns der Dinge und der Bestimmung des Menschen zu lösen. Auch zu den Wissenschaften, die zur eigentlichen Philosophie den Weg bahnen, das heißt, zur Logik und empirischen Psychologie, darf sie nicht gezählt werden. Zur Logik verhält sie sich gerade so, wie jede andere Wissenschaft. Mit der empirischen Psychologie steht sie in näherer Verwandtschaft; aber sie bedarf, um sich selbst Genüge zu thun, auch einer Betrachtung des Idealen im Menschen, das weit über die Grenzen der bloßen Psychologie hinaus reicht; und eben durch diese Betrachtung ist sie verschwistert mit der eigentlichen Philosophie, von der sie sich also

nicht lossagen darf. Nur dann entsagt sie aller Selbstständigkeit und zugleich dem philosophischen Geiste, der nichts auf Glauben annimmt, wenn sie speculative Lehren, die sie nicht beweisen kann, blindlings nachspricht, um nach Anleitung dieses oder jenes Systems der Philosophie auf einem Grunde, von dem sie sich selbst keine Rechenschaft zu geben weiß, als festes Gebäude aufzusteigen.

Es giebt eine absolute Idee des Schönen. Wer daran zweifelt, der hat nie empfunden, wie selbst das Anschauen einer idealen Schönheit den denkenden Geist zu dem Unendlichen erhebt, dem nichts in der Sinnenwelt entspricht. Wäre diese Idee nur ein Erzeugnis der Phantasie, so müßte durch Phantasie das Unendliche selbst erzeugt werden, ohne welches das Ideale im Schönen nicht vorhanden ist. Aber ist denn alle Schönheit ideal? Oder beruhet die nicht-ideale nur auf einer sinnlichen Beschränkung

der idealen? Wie sollen wir, wenn wir von der absoluten Idee des Schönen zu den sinnlich erkennbaren schönen Gegenständen herabsteigen, den Antheil erklären, den die Sinnlichkeit an der Empfindung des Schönen nimmt? Richten sich nicht die mahlerische, die plastische, die musikalische Schönheit mehr oder weniger nach den physischen Gesetzen des Gesichtssinnes, des Tastungssinnes, und des Gehörs? Von der Metaphysik, die das Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen zu erklären versucht, müßten wir also durch die Physiologie oder Theorie der Gesetze des organischen Lebens den Weg zur Erklärung der physischen Schönheit bahnen, wenn wir aus der absoluten Idee des Schönen alle Arten von Empfindungen des Schönen, deren die menschliche Natur fähig ist, ableiten wollten. Eine neue Tiefe, die von der menschlichen Vernunft vielleicht nie ergründet werden wird, thäte sich vor uns auf. Die Aesthetik müßte wieder, in der Abhängigkeit von metaphysischen und physio-

logischen Principen, auf alle Selbstständigkeit Verzicht thun. Und was hätten wir gewonnen, wenn wir am Ziele aller dieser Betrachtungen doch keinen Lehrsatz gefunden hätten, der uns nützen könnte, das wirkliche Gefühl des Schönen in einer menschlichen Seele zu wecken und zu bilden?

Nur einen einzigen Weg giebt es, den die Aesthetik, wenn auch nicht mit Ansprüchen auf Unfehlbarkeit, doch ohne Gefahr vor verwickelten Fehlschlüssen und metaphysischen Irrlehren, betreten, und auf dem sie selbstständig fortschreiten kann. Von der Analyse des Gefühls, das ihr den Namen gegeben hat, und das man insofern, als es mit einer Wahrnehmung verbunden ist, auch Empfindung nennt, muß sie ausgehen. Von diesem Gefühle suche sie zur absoluten Idee, die sich wieder in einem Gefühle verliert, auf einer Stufenleiter von klaren Begriffen sich zu erheben. Freilich haben dann die Grundlehren der allgemeinen

Theorie des Schönen für's erste nur psychologische Gültigkeit. Aber nicht eher, als bis wir wissen, was sich in unsrer Seele ereignet, wenn wir etwas schön finden, können wir ohne Uebereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen forschen. Psychologische Wahrheiten weichen keiner metaphysischen, oder physiologischen Theorie. Sie ruhen auf dem lebendigen Grunde des Bewußtseyns. Was einem ungestörten und ungetrübten Bewußtseyn gemäß ist, das nimmt der gesunde Verstand, wenigstens vorläufig, als wahr an.

II.

Plan.

Eine allgemeine Aesthetik muß nicht nur Grundsätze aufstellen, deren Gültigkeit von einem Jeden, der sie verstanden hat,

anerkannt werden will; sie muß auch alle Gegenstände betreffen, die wir mit Recht schön nennen. Ein verkehrter Anfang der Aesthetik ist es also, von der Kunst auszugehen und das Kunstschöne geradezu für einerlei mit dem Schönen überhaupt zu erklären. Auch Kunstgefühl überhaupt ist noch nicht Schönheitsgefühl. Nicht jede Kunst ist eine schöne, das heißt, ästhetisch wirkende Kunst; und selbst die Meinung, daß Naturschönheit nur da empfunden werde, wo ein überirdischer Künstlergeist aus den Werken der Natur uns anspricht, oder anzusprechen scheint, bedarf eines Beweises. Aus der Analyse des Schönen überhaupt muß sich erst ergeben, wie Natur und Kunst in Beziehung auf das Schöne sich zu einander verhalten. Anders läßt sich auch nicht erklären, wie in der schönen Kunst selbst, die mit der Natur wetteifert, das Natur-

liche sich von dem Idealen unterscheidet, und welcher Werth dem Idealen im Verhältnisse zum Natürlichen zugesprochen werden muß.

Durch Anwendung der allgemeinen Aesthetik auf gewisse Erzeugnisse der Natur allein, oder auf gewisse Arten von Kunstwerken, entsteht eine specielle Aesthetik, die der ästhetischen Kritik unmittelbar zum Grunde liegt. Aber es kann zweifelhaft werden, welche Untersuchungen die allgemeine Aesthetik sich vorbehalten, und welche sie der speciellen überlassen soll.

Genau genommen, ist zwischen allgemeiner und specieller Aesthetik keine bestimmte Grenze möglich. Jede specielle Lehre dieser Wissenschaft läßt sich, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu stören, in die allge-

meinen Untersuchungen durch eine natürliche Reihe von Folgesätzen verweben. Selbst die Kritik, deren Gegenstand das Einzelne ist, vereinigt sich mit der allgemeinen Aesthetik, wo diese eines Beispiels bedarf, um die Anwendbarkeit ihrer Lehren zu zeigen. Die logische Haltung der Wissenschaft gewinnt bei jeder Absonderung des Allgemeinen von dem Speciellen; aber diese Absonderung bleibt doch immer insofern willkürlich, als es von unsrer Wahl abhängt, diese oder jene Arten von Gegenständen in der Unterordnung des Besondern unter das Allgemeine vor andern hervorzuheben. Die Gründe unsrer Wahl können sich nach besondern Zwecken richten, die gegen das Allgemeine nicht streiten, aber auch aus ihm allein nicht folgen. Und so werde dieses Mal eine litterarische Aesthetik als specieller Theil der Abhandlung mit der allgemeinen Aesthetik verbunden. Nicht, als ob

alles übrige Schöne neben demjenigen, das der schönen Litteratur angehört, weniger in Betracht käme. Aber dem Aesthetiker, der nicht Künstler ist, darf verziehen werden, wenn er nur im Allgemeinen über diejenigen Künste sich erklären zu dürfen glaubt, deren Technik ein besonderes Studium verlangt, das mit litterarischen Beschäftigungen in keiner unmittelbaren Verbindung steht. Ohne Kenntniß dieser Technik kann man zum Beispiel über ein musikalisches Kunstwerk, sobald die Kritik in das Einzelne eingeht, wohl als gebildeter Dilettant mitsprechen, aber nicht als Kenner urtheilen. Mit der Mahlerei verhält es sich eben so; weniger mit der Plastik. Die schöne Architektur hat vollends ihr eigenes Lexikon von Kunstwörtern, deren Bedeutung zum Theil die Aesthetik gar nicht angeht. Aber die schöne Litteratur steht schon dadurch, daß sie Litteratur

ist, mit allen wissenschaftlichen Studien in engerer Verbindung. Die Technik der Poesie liegt zum Theil schon in der Grammatik. Ueber poetische und andre zur schönen Litteratur gehörende Geisteswerke kann der Aesthetiker, auch ohne selbst Dichter oder Redner zu seyn, entscheidend urtheilen, wenn er die nöthige Bekanntschaft in diesem Gebiete gemacht hat, zu der schon der gewöhnliche Gang der litterarischen Bildung hinführt.

Erster Theil.

Allgemeine Aesthetik.

Allgemeine Aesthetik.

Erste Abtheilung.

Allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst.

I.

Analyse des ästhetischen Interesse.

Gefühl nennen wir den Zustand unsrer selbst, der aller Wahrnehmung, unsrer selbst sowohl, als einer Außenwelt, zum Grunde liegt. Durch die Wahrnehmung oder den Anfang des Erkennens wird dieser subjective Zustand objectiv zu einer Empfindung.

Wie die Empfindung objectiv entstehe, ob durch Eindrücke, die ein für sich bestehendes Außending auf unsre Sinne macht, oder durch productive Kraft des empfindenden Wesens selbst, kümmert uns nicht, wenn wir die Gefühle nur als Thatsachen unsers Bewußtseyns mit der Wahrnehmung vergleichen. Wohl aber müssen wir, um über das Gefühl und die Wahrnehmung des Schönen richtig zu urtheilen, auf den Antheil achten, den das Gefühl überhaupt an der Entwickelung und Bildung unsers geistigen Lebens nimmt. Ohne Mitwirkung des Gefühls können wir überhaupt weder denken, noch handeln. Jeder Gedanke, jede Handlung, wirkt wieder besonders auf das Gefühl zurück. Was nur irgend zu unserm geistigen Leben gehört, fließt in dem Gefühle, ohne das wir weder wären, noch von uns und der Welt etwas wüßten, zusammen. So mancherlei Formen des menschlichen Lebens, so mancherlei Gefühle giebt es. Wie der Mensch, so seine Gefühle. Wer auf das

Gefühl eines Menschen wirken kann, wie er es wünscht, der macht gewöhnlich aus dem Menschen, was er will. Darum ist frühe und nie vernachlässigte Cultur des Gefühls von entscheidender Wichtigkeit für das ganze Leben. Und da alle Gefühle sich vereinigen in Einem Gefühle unsers menschlichen Daseyns, so muß, was auch das Schöne sey, die Entwickelung und Cultur des Gefühls für das Schöne oder, objectiv gesprochen, die Empfindung des Schönen unfehlbar dazu beitragen, die ganze Denkart eines Menschen und seinen Charakter zu bestimmen. Ist diese Wirkung, im Ganzen wenigstens, gut, das heißt, der Würde der menschlichen Natur und der wahren Bestimmung des Menschen gemäß, so kann auch eine ästhetische Erziehung der Menschheit, wie Schiller sie idealisirt hat, kein unfruchtbarer Traum seyn.

Aber wie entdecken wir unter der unendlichen Mannigfaltigkeit von Gefühlen,

deren die menschliche Natur fähig ist, das Eigenthümliche desjenigen Gefühls, das der innern und äußern Wahrnehmung des Schönen zum Grunde liegt?

Alle menschlichen Gefühle, so verschieden, oder verwandt sie auch seyn mögen, fallen unter zwei Hauptclassen. Sie sind entweder physische Gefühle, oder geistige. Wir wollen uns hier mit Fleiß des Wortes Sinnlichkeit enthalten, das in der deutschen Schulsprache der Philosophie so oft zur Bezeichnung des Empfindungsvermögens überhaupt mißbraucht wird. Wir wollen auch keinen Streit mit den neueren deutschen Psychologen anfangen, die ein Gefühlsvermögen, wie sie es nennen, zwischen das Erkenntnißvermögen und das Begehrungsvermögen einschieben, deren jedes von ihnen weiter auf den Gegensatz zwischen Sinnlichkeit und Vernunft zurückgeführt wird. Wir nehmen die Gefühle, wie sie in unserm Bewußtseyn sich darbieten. Da un-

terscheiden wir denn leicht Gefühle, die ohne alle Mitwirkung der Vernunft entstehen können, und die deßwegen die menschliche Natur mit der thierischen theilt, von den höhern oder überthierischen Gefühlen, an deren Entstehung die Vernunft unverkennbaren Antheil hat. Diese Gefühle wollen wir geistige, jene physische nennen. Das Gefühl des Schönen, muß nun entweder ein physisches, oder ein geistiges Gefühl seyn, oder gemischt aus beiden.

Gehörte das Gefühl des Schönen zu den physischen Gefühlen, so könnte der Schmecker ganz Recht haben, der urtheilt, daß ein Gericht, oder ein Glas Wein, schön schmecke; und eine Blume könnte auch wohl einem Thiere schön riechen. Aber mit dem Wahren und Guten hätte dann das Schöne nichts gemein. Es gäbe keine ideale Schönheit, keine Schönheit der Seele, keinen schönen Gedanken. Und doch läßt sich nicht bezweifeln, daß die physischen oder organi=

schen Sinne an dem Gefühle des Schönen einen merklichen Antheil haben, wo dieses Gefühl den Gesetzen eines organischen Sinnes folgen muß. Wer kann Schönheit des Colorits anders empfinden als nach den Gesetzen der physischen Einrichtung des Auges? Wie verstärkt nicht der blos physische Reiz eines Tons die Wirkungen der Musik, auch wenn er das wahrhaft Musikalische in der Empfindung nicht hervorbringt!

Die geistigen Gefühle, deren unsre Natur fähig ist, lassen sich wieder unter mehrere Abtheilungen bringen. Sie sind sämmtlich entweder theoretischen, oder praktischen Ursprungs insofern, als unsre Geistesthätigkeit sich selbst in ein Erkennen und ein Wollen zersetzt. Alle Gesetze des Erkennens vereinigen sich in der Idee des Wahren, alle Gesetze des vernünftigen Wollens in der Idee des Guten. Aber über diesen und allen Ideen der Vernunft liegt die metaphysische Idee des Unendlichen.

Auch aus dieser Idee entspringt unmittelbar ein Gefühl, das sich mit keinem anderen verwechseln läßt. Auf diese Idee beziehen sich auch die Ideen des Wahren und Guten. In dieser Beziehung nennen wir das Unendliche das Göttliche. Das wahrhaft religiöse Gefühl oder das Gefühl des wahrhaft Göttlichen ist das höchste aller geistigen Gefühle.

Der theoretischen Gefühle wird Jeder sich bewußt, wer in sich den Einfluß wahrnimmt, den der Verstand auf das Gefühlsvermögen hat. Wir erkennen in uns ein theoretisches Interesse; eine Hinneigung unsrer geistigen Natur zu dem Wahren; und dieses Interesse ist Gefühl. Daher das Wohlgefallen am Wahren. Daher die Lust des Wissens. Man begreift gern; man erräth gern, wär' es auch nur eine Charade. Sollte nun wohl, fragen wir, das Wohlgefallen, das wir am Schönen finden, mit dem Wohlgefallen am Wahren

gleichen Ursprungs seyn? Sollte das ästhetische Interesse aus dem Streben unsers Geistes nach Einsicht und Wissenschaft, oder, wie Kant lehrt, aus einer besonderen Function der Urtheilskraft hervorgehen, die das Zweckmäßige von dem Unzweckmäßigen unterscheidet? Doch der allgemeine Begriff von einem Zwecke hat ja auch schon ein praktisches Element; denn er setzt ein Wollen voraus. Mag nun das Zweckmäßige, oder das Regelmäßige, oder das Wohlgeordnete, unter gewissen Bedingungen zu den Elementen des Schönen gehören; wird sich darum das Schöne in jeder Hinsicht unter einen jener Begriffe stellen lassen? Sollte man wirklich die Schönheit eines Trauerspiels von Sophokles ganz empfinden, wenn man bei dem Eindrucke, den es im Ganzen und Einzelnen auf uns macht, nur von der Zweckmäßigkeit, oder Ordnung, die sich in der Erfindung und Ausführung zeigt, angezogen, und nicht zugleich innig bewegt und gerührt wird? Und diese Bewe-

gung und Rührung sollte, wie Kant es will, mit dem reinen Gefühle des Schönen und dem von ihm so genannten reinen Geschmacks-urtheile nichts gemein haben?

Denjenigen Aesthetikern, die das Gefühl des Schönen auf eine theoretische Function der menschlichen Geistesthätigkeit zurückführen, stehen die ästhetischen Moralisten gegenüber, die das Gefühl des Schönen mit den moralischen Gefühlen aus einer und derselben Quelle ableiten wollen. Was ihre Lehren von einer gewissen Seite empfiehlt, ist zum Theil eine unverkennbare Aehnlichkeit zwischen dem Wohlgefallen am Schönen und der uneigennützigen moralischen Billigung, zum Theil auch das Zusammentreffen so mancher Wirkungen des Schönen mit der moralischen Achtung und Liebe. Von der Sittenlehre der Stoiker an, in welcher vorzugsweise schön heißt, was der Würde des Menschen gemäß ist, hat sich diese Ansicht durch die Systeme Shaftesbury's und

der Aesthetiker aus der schottischen Schule, bis zu einem der neuesten Systeme der praktischen Philosophie in Deutschland, erweitert. Aber liegt denn nicht zuweilen die moralische Billigung mit der rein ästhetischen in offenbarem Streite? Müssen wir nicht manches Gemälde, manches Gedicht, über welches die Moral ein Verdammungsurtheil ausspricht, dennoch für schön gelten lassen? Wenn wir uns auch erlauben wollen, das Gefühl, das den moralischen Urtheilen vorangeht, sittlichen Geschmack zu nennen; wird durch dieses Wort die Gefahr ästhetischer Sitten aufgehoben, die selbst Schiller anerkannt hat, der doch wußte, was schön ist? Ist das ein Gefühl des Schönen, was gebietend aus unserm Busen spricht und uns an ein Gesetz erinnert, das Erfüllung strenger Pflichten fordert? Schlägt nicht der strenge Pflichtbegriff das ästhetische Interesse nieder? Denkt man beim Genusse des Schönen an Pflichten? Und giebt es nicht wahr=

haft achtungswürdige Menschen, denen an der ganzen Herrlichkeit der schönen Kunst wenig, oder gar nichts gelegen ist, und die dem Schönen überhaupt nicht eher einen Werth zugestehen wollen, bis ihr ihnen bewiesen habt, wozu es nütze?

Wie das Interesse für das Schöne mit den religiösen Gefühlen zusammenfließt, hat die Welt längst gewußt. Nur da that die schöne Kunst Wunder, wo sie mit einem Glauben im Bunde stand, der eine Anschauung des Ueberirdischen und Göttlichen suchte. Aber hat die Kunst überall diese Wunder gethan, wo frommer Glaube nicht fehlte? Hat es nicht unter den religiösen Rigoristen auch Bilderstürmer gegeben, und giebt es ihrer nicht noch, die von der wahren Andacht alles entfernt halten wollen, was ästhetisch begeistert? Und wenn wir auch einen solchen Rigorismus für eine Ausartung des religiösen Gefühls ansehen dürfen; ist nicht das Gefühl der religiösen

Ueberzeugung, durchaus verschieden von dem ästhetischen Interesse?

Es scheint also nur noch ein Versuch übrig, das ästhetische Interesse für ein gemischtes, aus physischen, und geistigen, theoretischen, moralischen, und religiösen Gefühlen zusammengesetztes Interesse zu erklären. Aber was hätten wir mit dieser Ansicht gewonnen? Sie riefe uns dieselben Zweifel zurück, die uns nicht erlauben, dieses Gefühl weder physiologisch zu erklären, noch es aus einem theoretischen, oder praktischen, oder religiösen Interesse abzuleiten. Oder wäre das schönste Gemälde dasjenige, das unser Auge am lebhaftesten reizt, und das uns zugleich am meisten belehrt, bessert und erbauet?

Doch warum wollen wir länger zwischen Meinungen schwanken, deren Vergleichung unter einander uns nur warnen sollte, die Wurzel des Begriffs vom Schönen nicht länger zu suchen, wo sie nicht zu finden ist?

Wo sie wirklich zu finden ist, kann uns nur eine freie Beobachtung unsrer selbst und der Eindrücke lehren, von denen unsre Seele bewegt wird, wenn ein Meisterwerk der schönen Kunst, ein Werk, über dessen Werth die Stimme der Kenner seit Jahrhunderten entschieden hat, zum Beispiel die Statüe des vaticanischen Apoll, oder ein Gemählde von Raphael, oder ein Trauerspiel von Sophokles, unsre Aufmerksamkeit fesselt. Diese Kunstwerke gefallen uns, kann man sagen. Aber was ist damit gesagt? Denn daß das Schöne gefällt, hat noch niemand bezweifelt. Aber wie unendlich vieles kann uns gefallen, das darum noch nicht schön ist! Es gefällt uns auf eine geistige Art, kann man hinzusetzen. Damit ist schon etwas gewonnen, ungeachtet sich, wo ein Gegenstand auch dem Auge gefällt, ohne Zweifel immer irgend ein physisches Interesse in das geistige einmischt. Wollen wir aber bei dem geistigen Wohlgefallen im Allgemeinen stehen bleiben, so müssen wir auch das Wahre, das

Gute, und das Göttliche schlechthin schön nennen. Nun interessirt uns aber ein Kunstwerk ästhetisch, nicht, weil wir etwas daraus lernen, oder zu lernen hoffen; auch nicht alle Mal, weil es moralische Gefühle in uns aufregt; noch weniger spricht aus ihm unmittelbar ein moralisches Gesetz, eine absolute Regel des Thuns und Lassens; und an religiöses Interesse ist bei dem Eindrucke, den wir von einem schönen Kunstwerke empfangen, in unzähligen Fällen gar nicht zu denken. Was kann das also nun für ein Gefühl seyn, das weder aus einem physischen, noch unmittelbar aus einem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse entspringt, noch dadurch begreiflicher wird, daß wir es uns nur als ein gemischtes Gefühl denken? Es kann in der menschlichen Natur nichts anders seyn, als das ursprüngliche, noch unzertheilte Urgefühl unsers Daseyns, in welchem sich noch kein besonderes geistiges Interesse von dem andern, und selbst das gei-

stige Interesse überhaupt noch nicht scharf von dem physischen geschieden hat; ein Gefühl, in welchem die menschliche Natur wie ein ungetheiltes Ganzes wirkt, indem sie ihrer selbst sich erfreuet und der denkende Geist, der sich über die Animalität erhebt, doch noch keine andere Richtung nimmt, als geradezu auf dasjenige, was ihn erfreuet, weil es unser Natur in der Vereinigung aller ihrer Kräfte ohne besondere Rücksicht auf Belehrung, oder Besserung, oder religiöse Erbauung, gemäß ist. Was nicht auf eine solche Art uns erfreuet, hat kein ästhetisches Interesse.

Hoffentlich wird niemand eine Erklärung erkünstelt oder gezwungen nennen, deren Wahrheit jeder Augenblick bestätigen kann, und die mit einem Male alle die Fragen beantwortet, die uns vorher in den Weg traten. Aber man verwechselt gewöhnlich das ästhetische Interesse in seiner Ursprünglichkeit mit dem schon gebildeten, oder

verbildeten ästhetischen Geschmacke. Das ästhetische Interesse in seiner Ursprünglichkeit ist nur ein unbestimmtes. Wo aber dieses Interesse fehlt, da hat der Mensch gar keinen ästhetischen Geschmack, weder einen guten, noch einen schlechten. Das Schöne ist ihm gleichgültig; es ist für ihn gar nicht vorhanden, weil er entweder nur physisch wirken und genießen, oder nur lernen, oder sich bessern, oder erbauet seyn will. So ist es nicht vorhanden für den Wilden, dessen Gedanken und Gefühle in roher Sinnlichkeit versunken sind; denn das ästhetische Interesse setzt voraus, daß ein geistiges Bedürfniß über das animalische herrscht. Es ist nicht vorhanden auch für den gebildeten Geist, der durch die ersten Eindrücke, die er von seinen Umgebungen empfing, sogleich eine einseitige Richtung erhielt. Schon im Keime wird es, wenn gleich nicht immer, doch gewöhnlich, erstickt, wo die Noth den Menschen dringt, seine ganze Aufmerksamkeit auf die Befriedigung

animalischer Bedürfnisse zu wenden; und das sind doch die Bedürfnisse, auf die sich in der gemeinen Sprache vorzugsweise der Begriff des Nutzens bezieht. Eben so kann das ästhetische Interesse erstickt werden durch eine einseitige moralische Bildung, und selbst durch einen vorwaltenden Wissenstrieb. Wollt ihr aber sehen, wie das ästhetische Interesse, als menschliches Urgefühl, selbst in seiner Rohheit wirkt, so schauet nur den Spielen der Kinder zu, oder sehet, wie das rohe Volk sich hindrängt zu Schauspielen, die ihm behagen, wenn es denn auch nur Thierhetzen, oder Hahnenkämpfe, wären, und wie eben dieses Volk Dinge, die ihm gar kein Schauspiel seyn sollten, Unglücksfälle und Hinrichtungen, ästhetisch angafft. Vorzüglich äußert sich das unbestimmte ästhetische Interesse überhaupt in der Neigung zu der Art von eigentlichen Spielen, die den Geist beschäftigen, aber weder wissenschaftliche Unterhaltung geben, noch unmittelbar das Herz angehen. Aus

der ursprünglichen Verwandtschaft zwischen solchen Spielen und der schönen Kunst erklärt sich auch, wie es gekommen ist, daß die Ausübung einiger schönen Künste noch immer in der Sprache des gemeinen Lebens ein Spiel genannt wird. Der größte Tonkünstler muß, wie der Fiedler bei Volksgelagen, von sich sagen lassen, daß er dieses, oder jenes Instrument spiele.

Das unbestimmte ästhetische Interesse, das also noch lange nicht guter Geschmack ist, äußert sich auch wohl als eine bloße Ahndung des Schönen. Wer wird Geschmack finden an einer Landschaft in der Zwischenzeit zwischen dem Winter und dem Frühling, wenn der schmelzende Schnee nur noch hier und da fleckweise unter schmutzigem Grau auf den scheckigen Feldern liegt, die Bäume, wie dürre Reiser, blätterlos stehen, nirgends noch ein frisches Grün sich zeigt, nirgends eine Blume? Einen Hypochondristen allenfalls, oder einen Erzson-

derling, aber auch sonst niemand, könnte eine solche Landschaft anziehen. Aber die wärmere Luft, die den Frühling verkündigt, dringe belebend in die Brust des Beobachters dieser gewiß nicht schönen Natur; die Sonne lächle ihn an; die Luft sey heiter. Was wird er empfinden, wenn er, gerade nicht mit andern Gedanken beschäftigt, empfänglich für das Schöne ist, das ihm nirgends erscheint, so weit er umherschauet? Ein Vorgefühl des wiederkehrenden Lebens der Natur wird ihn ergreifen, und in diesem Gefühle wird er sich seines menschlichen Daseyns freuen. Seine Gedanken und Empfindungen werden harmonisch in einander zerfließen. Ohne gerade an eine beste Welt und an einen Gott zu denken, wird sein Geist zu etwas Ueberirdischem emporstreben, als sollte er dorthin die erwachende Natur mit sich hinauftragen. Ob er jemals diese Gefühle poetisch, oder auf eine andere Art künstlerisch ausdrücken wird, thut nichts zur Sache. Es kann ihm alles ästhetische

Kunsttalent fehlen. Aber in einer Stimmung wird er seyn, die wahrhaft ästhetisch ist, und aus der, unter den nöthigen Bedingungen, gar wohl ein treffliches Gedicht oder anderes schöne Kunstwerk hervorgehen könnte. Ohne diese oder eine ihr ähnliche Stimmung giebt es keine ästhetische Begeisterung des Künstlers.

Eigentlicher Geschmack wird erst aus dem unbestimmten ästhetischen Interesse, wenn es eine Wahl des Einen vor dem Andern, und eine Art von Billigung dieser Wahl in sich schließt. Der Geschmack wirkt nicht immer kritisch; aber sobald der Verstand das entscheidende Gefühl zu rechtfertigen anfängt, geht dieses Gefühl in ein Urtheil über, und die Kritik stellt sich ein. Auch der schlechteste Geschmack weiß gewöhnlich sich vor sich selbst zu rechtfertigen durch eine Art von Kritik. Was der gute Geschmack wählt, ist das Schöne. Aber was ist denn nun dieses? Hier geht

die Theorie von der Analyse des unbestimmten ästhetischen Interesse, das dem guten Geschmacke, wie dem schlechten, zum Grunde liegt, und deßwegen zuerst erläutert werden muß, zu dem bestimmten Begriffe von wirklich Schönen über. Wir wollen aber den allgemeinen Begriff, der nur eine kalte Verstandesvorstellung ist, auch hier unterscheiden von den höhern Vorstellungen oder Ideen, durch die das Endliche in unserm Geiste sich unmittelbar auf das Unendliche bezieht. Dieser Unterscheidung gemäß dürfen wir fragen, ob die ursprüngliche Vorstellung vom Schönen vielleicht auch eine Idee in dieser höhern Bedeutung des Worts ist.

II.

Von der Idee des Schönen.

Nur der ist eines richtigen Begriffs vom Schönen fähig, wer das Schöne empfinden kann; und nur der kann es empfinden, wer mit dem ästhetischen Interesse, das wir eben

näher kennen gelernt haben, einen bestimmten Gegenstand wahrnimmt, und sich mit ihm beschäftigt. Wie der Begriff vom Wahren sich verhält zu den ersten Regungen des Wissenstriebes; wie der Begriff vom Guten sich verhält zu dem moralischen Gefühle, so lange auch dieses, noch unsicher und schwankend, das wahrhaft Gute leicht verwechselt mit dem Schein-Guten; wie endlich der Begriff vom Göttlichen sich bezieht auf das noch unbestimmte religiöse Gefühl; eben so ruhet in der menschlichen Natur der Begriff vom Schönen, auf dem geistigen Urgefühle, in welchem noch kein Unterschied ist zwischen dem wissenschaftlichen, dem praktischen, und dem religiösen Interesse. Aber jeder dieser Begriffe bezieht sich auch auf eine Gesetzmäßigkeit. Selbst das Göttliche ist in dem Begriffe, durch den es uns in einem bestimmten Bewußtseyn sich kund thut, einer Gesetzmäßigkeit unterworfen, ohne die es nach menschlichen Begriffen nicht das absolut und in jeder Hinsicht Vollkom-

mene wäre. Die Anerkennung einer Gesetzmäßigkeit aber kann nicht in einem unbestimmten Interesse gegründet seyn. Wir kennen unmittelbar nur Naturgesetze und Gesetze, die der Geistesthätigkeit selbst einwohnen. Uebereinstimmung mit irgend einem Gesetze der Natur, oder mit Gesetzen der Geistesthätigkeit, die aber tiefer in einer überirdischen Ordnung der Dinge gegründet seyn können, ist der Canon aller menschlichen Begriffe vom Wahren, Guten, und absolut Vollkommnen. Uebereinstimmung mit einem solchen Gesetze schwebt uns auch schon dunkel vor, wenn der erwachende und unsichere Geschmack etwas sucht, woran er sich fest halte, um sich zu sichern und, wo es nöthig seyn sollte, zu rechtfertigen gegen den Vorwurf, ein schlechter Geschmack zu seyn. Wie also auch übrigens der Begriff vom Schönen zu den Begriffen vom Wahren, Guten und Göttlichen sich verhalten mag; das unbestimmte ästhetische Interesse,

auf dem er ruhet, kann nicht seine einzige Wurzel seyn.

Was könnte es denn nun wohl für ein Gesetz seyn, das sich unmittelbar weder auf ein Wissen bezieht, noch auf ein Handeln, noch auf einen religiösen Glauben? Es kann kein anderes seyn, als das Gesetz einer harmonischen Thätigkeit aller geistigen Kräfte im freien Emporstreben zu dem Unendlichen, das kein Sinn erreicht. In dem Bewußtseyn eines solchen, wenn auch noch so dunkel, dem Verstande vorschwebenden Gesetzes unsers geistigen Lebens erkennen wir die ästhetische Bestimmung des Menschen. Der Mensch ist nicht geboren, um immer zu lernen; nicht, um immer Pflichten zu üben mit dem strengen Bewußtseyn, daß er jeden Augenblick nur seine Schuldigkeit thue. Noch weniger ist der Mensch geboren, um unablässig an Gott und göttliche Dinge zu denken. Es ist auch bestimmt, im Gefühle

der Harmonie seiner Kräfte sich seines Daseyns zu freuen. Was wir in einem solchen Genusse unsers geistigen Daseyns empfinden, das ist schön in der Empfindung. Es ist schön im Gedanken, wenn wir es denken. Schön sind die Gegenstände, die, in einem bestimmten Verhältnisse zu uns, diese Empfindung erwecken und unterhalten.

Aus dieser allgemeinsten Erklärung des Schönen, ergiebt sich denn auch das Verhältniß des Schönen überhaupt zum Wahren, Guten und Göttlichen. Das Wahre interessirt uns, wie das Schöne, unmittelbar durch sich selbst. Es erfreuet uns, wie das Schöne; und wir erkennen es, wie das Schöne, in einer harmonischen Zusammenwirkung unsrer Erkenntnißkräfte. Aber auf diese Art erfreuet uns alles, was den Wissenstrieb befriedigt, wäre es auch durch die trockensten Abstractionen. Das Schöne erfreuet uns in einem Gefühle, das alle Geisteskräfte aufregt, und sich in dunkeln

Vorstellungen verliert. Von dem Guten, nämlich dem eigentlich moralischen, unterscheidet sich das Schöne in allen Beziehungen des Guten auf Pflichten und Pflichtgefühl. Aber gut in einer erweiterten und doch auch moralischen Bedeutung des Wortes ist alles, was der Würde der menschlichen Natur gemäß ist; und dahin gehört auch die Lust am Schönen wie die Lust am Wahren. In das Göttliche geht das Schöne über, wenn es durch das Gefühl des Emporstrebens unsers Geistes nach dem Unendlichen die unerschöpfliche Idee der absoluten Vollkommenheit auf eine solche Art erregt, daß auch diese Idee sich dem kalten Verstande entzieht und in einem Gefühle versinkt.

Das Schöne im Allgemeinen ist also, wie alles Allgemeine, ein bloßer Begriff, eine abstracte Vorstellung, die nur im Verstande eine Heimath hat, also durchaus kein Ding an sich oder ein Wesen. Aber

dieser Begriff ist objectiv; er bezieht sich nicht auf eine zufällige Vorstellungsart; er ist gültig für alle denkenden und empfindenden Naturen, die der Norm ihres geistigen Daseyns gemäß einen Gegenstand mit ästhetischem Interesse ergreifen. Unstreitig hängt in der menschlichen Natur das geistige Daseyn mit dem physischen durch den Organismus auf eine solche Art zusammen, daß wir durch keinen Sinn etwas als schön empfinden können, wenn es nicht auch der physischen Norm eines menschlichen Daseyns gemäß ist. Es giebt also, wie sich von selbst versteht, keine mahlerische Schönheit für den Blinden, keine musikalische für den Tauben. Daraus folgt denn allerdings, daß das Schöne auch für höhere Naturen bedingt seyn muß durch die besondere Norm ihres höheren Daseyns, und daß nicht für alle denkende und empfindende Wesen Alles genau auf dieselbe Art schön seyn kann. Aber dieß ändert nichts an der Objectivität des Schönheitsbegriffs im Allgemeinen.

Und wer sagt uns denn, daß nicht allen Normen des geistigen Daseyns im Weltall eine Alles umfassende Norm zum Grunde liegt, die auf verschiedenen Stufen nur verschieden modificirt ist?

Nach einer Definition des Schönen sieht man sich um. Definiren lassen sich aber nur allgemeine Begriffe, deren Inhalt mit wenigen Worten durch ein bestimmtes Urtheil erschöpft werden kann. Der allgemeine Begriff des Schönen läßt sich nicht nur nicht mit wenigen Worten erschöpfen; er kann nicht einmal zu den völlig klaren Begriffen gezählt werden, weil zu den Merkmalen, die er in sich vereinigt, eine Menge von Gefühlen gehören, deren eines in dem andern zerfließt. Er ist auch keiner der Begriffe, bei deren Anwendung auf Gegenstände, die ihnen entsprechen, kein Irrthum möglich ist. Denn Schönheit eines Gegenstandes ist keine genau bestimmbare Summe von Eigenschaften dieses Dinges; sie beru-

het auf Verhältnissen einer unendlichen Mannigfaltigkeit von Eigenschaften eines Dinges zu unsern Gefühlen. Unterdeß ist alles Wirkliche, das wir mit Recht schön nennen, doch nur in seiner Art schön, weil alles Wirkliche in Arten und Gattungen zerfällt, wo dann die eine Art von Schönheit oft die andre ausschließt. So schließt die männliche Schönheit die weibliche aus. So unterscheidet sich die romantische Schönheit von der griechischen. Alle Arten von Schönheit müssen aber doch dem allgemeinen Begriffe vom Schönen entsprechen, und wie dies möglich ist, läßt sich aus dem allgemeinen Begriffe nicht erkennen. Man begreift indessen doch leicht, daß es sich nicht so verhalten könnte, wenn nicht die Elemente des Schönen auf sehr verschiedene Art gemischt seyn könnten, und wenn nicht unter ihnen bald das eine, bald das andere, vorherrschte.

Da erst fängt das Schöne an, dem Verstande klarer sich zu zeigen, wo man

es auflöset in seine Elemente. So wollen wir dasjenige nennen, was nicht fehlen darf, wenn etwas für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll; was aber auch nicht in jeder Schönheit auf dieselbe Art und in denselben Verhältnissen beisammen ist. Verwechselung der Elemente des Schönen mit dem Schönen im Allgemeinen ist ein Hauptfehler der bisherigen Theorien. In jeder Art von Schönheit ist entweder das eine, oder das andere Element des Schönen vorherrschend. Wir nennen auch jedes Element des Schönen schon an sich eine Art von Schönheit, zum Beispiel in der Kunst das in sich selbst Uebereinstimmende, das Geistreiche, das Ausdrucksvolle. Allen Elementen des Schönen liegt zum Grunde eine Harmonie oder ästhetische Einheit im Mannigfaltigen. Nur glaube man nicht, den Schlüssel zur Aesthetik gefunden zu haben, wenn man Einheit im Mannigfaltigen überhaupt für das Wesen des Schönen ansieht. Denn was die

Einheit im Mannigfaltigen ästhetisch macht und sie eben dadurch von jeder bloß logischen, oder technischen, oder moralischen, und jeder andern Art von Einheit unterscheidet, ist eben ihre Beziehung auf jene Harmonie der Geisteskräfte, die in uns der wahren Empfindung des Schönen zum Grunde liegt.

Aber der allgemeine Begriff, den sich der kalte Verstand vom Schönen macht, bezieht sich auf eine höhere Idee von absoluter Schönheit, die sich wieder in einem Gefühle verliert. Diese in ihrer Art mystische Idee entspringt wie die mit ihr unmittelbar verwandten absoluten Ideen vom Wahren, Guten und Göttlichen, aus der Vernunft als eine der unmittelbaren Beziehungen des Endlichen und Relativen auf das Unendliche und Absolute, dem nichts Wirkliches, das ein Gegenstand der Wahrnehmung werden kann, entspricht. Absolute Schönheit kann auch ästhetische Vollkommenheit genannt werden insofern, als

wir dasjenige überhaupt vollkommen nennen, was jeden Mangel ausschließt. Aber auch der ästhetische Begriff der Vollkommenheit wird relativ, sobald wir ihn auf diese oder jene Art von Schönheit beschränken. So kann zum Beispiel nicht nur ein musikalisches Kunstwerk nicht zugleich mahlerisch-schön seyn; auch in den Grenzen einer oder der andern Kunst kann eine bestimmte Art von Kunstwerken, die andere nicht ersetzen: die dramatische Schönheit nicht die epische; die ernsthafte nicht die komische; die liebliche nicht die erhabene. Ja selbst da, wo ein Kunstwerk in seiner Art vollendet erscheint, wird am Ende die unerbittliche Kritik, wenn auch keinen Fehler, doch diesen oder jenen Mangel entdecken, der hätte vermieden werden können, wenn menschliche Kunst etwas absolut Vollkommenes hervorbringen könnte. Der große Künstler, der dieses fühlt, wird gerade sich selbst am schwersten und am wenigsten Genüge thun. Immer wird ihm etwas Vollendeteres vorschweben, wenn er

gleich nicht deutlich zu sagen weiß, worin dieses Vollendetere bestehen soll. Was er fühlt, wenn er sich selbst Genüge thun möchte, begeistert seine Phantasie; aber auch die Phantasie vermag nicht, dieses Unaussprechliche zu einem bestimmten Bilde zu gestalten. So verliert sich die Schönheit jeder Art in dem Absoluten, das wir in dieser Beziehung, wo es alle Gestaltung in Bildern und selbst die logische Form klarer Begriffe verschmäht, unendlich nennen. Das Unendliche ist unsern Gedanken gegenwärtig, wenn der ästhetisch bewegte Geist über die Schranken und Grenzen, die ihn in jeder Anschauung und jeder klaren Erkenntniß des Wirklichen umgeben, hinausblickt.

Von der Idee der absoluten Schönheit müssen wir ausgehen, um das oft besprochene Verhältniß des Schönen zum Vollkommenen noch genauer zu bestimmen. Die einzig wahre Vollkommenheit ist die absolute, die nur dem Wesen zukommen kann,

das erhaben ist über alle Verhältnisse, wir mögen es nennen mit welchem Namen wir wollen. Relative Vollkommenheit ist aber Annäherung zur absoluten in irgend einer Hinsicht. Nennen wir nun, um den Begriff zu erweitern, vollkommen im relativen Sinne auch alles, was in seiner Art so zweckmäßig ist, als es in Beziehung auf einen beliebigen Zweck seyn soll, so zerstört der Begriff der Vollkommenheit sich selbst, sobald die Vernunft den beliebig gewählten Zweck verwirft, und dafür einen andern setzt, der jenen aufhebt. Um die ästhetische Vollkommenheit zu unterscheiden von der technischen, oder der wissenschaftlichen, oder der moralischen, glaubte die Baumgartensche Schule, zu der die meisten der älteren Aesthetiker in Deutschland gehörten, die Schönheit überhaupt für sinnliche Vollkommenheit erklären zu müssen. Aber sinnlich, in der Bedeutung, die in jener Schule das Wort haben soll, das heißt, empfindbar ohne vorhergegangene Re-

flexion, ist überhaupt keine Vollkommenheit. Jede Empfindung des Vollkommenen setzt einen, wenn auch dunkeln Begriff von irgend einer Vollkommenheit voraus. Eine gewisse Zusammenstimmung von Theilen zu einem Ganzen kann allerdings auch ohne vorhergegangenes Urtheil empfunden werden; aber eine solche Zusammenstimmung ist an sich weder Vollkommenheit, noch Schönheit. Eine sonderbare Verwechselung der Vollkommenen mit einem Mannigfaltigen, das eine Einheit in sich schließt, und eine nicht weniger sonderbare Herabsetzung der Schönheit überhaupt auf gefällige Regelmäßigkeit, liegt mehren ästhetischen Vollkommenheitstheorien und den mit ihnen verwandten Ordnungstheorien zum Grunde. Die ästhetische Kritik hat indessen überall den Begriff der Vollkommenheit vor Augen. Denn jedes schöne Kunstwerk soll ganz das seyn, was es in seiner Art seyn kann, ohne Fehler und Mängel. Ehe aber die Kritik lehren kann, wie weit sich ein Kunstwerk der Vollkommenheit

nähert, muß sie schon wissen, was zur Schönheit eines solchen Kunstwerks gehört.

Ohne die mystische Idee von absoluter Schönheit könnte nicht in der Kunst das Ideale dem Natürlichen gegenüber treten. Aber ehe dieser Gegensatz zwischen dem Natürlichen und dem Idealen im ästhetischen Sinne aufgeklärt werden kann, muß schon das Schöne im Allgemeinen durch die Nachweisung seiner Elemente vor Mißverständnissen gesichert seyn. Diejenige ideale Schönheit nämlich, die sich in der Kunst von der natürlichen Schönheit unterscheidet, ist nicht die absolute Schönheit, die sich jeder bestimmten Darstellung entzieht. Das Ideal-Schöne in der Kunst erscheint wirklich, und immer in einer bestimmten Vereinigung mit dem Natürlichen. Aber es würde nicht erscheinen können, wenn nicht die mystische Idee von absoluter Schönheit in besonderer Beziehung auf eine gewisse Nachahmung der Natur die Seele des Künstlers

erfüllte. Wie es nun möglich wird, daß durch eine besondere beziehung der mystischen Idee der absoluten Schönheit auf eine gewisse Nachahmung der Natur das Unendliche im Endlichen, das Ueberirdische im Irdischen, wirklich dargestellt erscheint, wird sich erst in der zweiten Abtheilung dieser allgemeinen Ästhetik zeigen. Im Anschauen der idealen Schönheit ist das ästhetische Emporstreben zum Unendlichen schon durch eine gewisse Form bestimmt.

Verwandt mit dem Ideal=Schönen ist das Erhabene. Was aber das Erhabene überhaupt ist, in wie mancherlei Verhältnissen es empfunden werden kann, und wie es sich in jedem dieser Verhältnisse von dem eigentlich Schönen unterscheidet, auch dieß kann nur nach der Erläuterung der Elemente des eigentlich Schönen gezeigt werden. Stände aber das Erhabene dem Schönen contradictorisch entgegen, so hätte sich nichts seltsameres ereignen können, als, daß die

allgemeine Theorie des Schönen fast immer auch vom Erhabenen gesprochen hat, nicht um es aus ihrem Gebiete zu verweisen, sondern um ihm einen eignen Platz in diesem Gebiete anzuweisen. Will man, wie der geistreiche Britte Burke, das Schöne überhaupt nur in dem Lieblichen anerkennen, und das Erhabene nur in dem Grauenvollen, so hebt freilich das eine das andere auf. Daß das Erhabene, wie das Ideale, sich auf das Unendliche bezieht, wird sich deutlich zeigen, wenn vom Erhabenen besonders die Rede seyn wird. Daß aber nicht alles Ideal-Schöne zugleich erhaben ist, läßt sich eben so wenig bezweifeln. Was hätte wohl ein idealer Amor Erhabenes? Vorläufig mag über das Verhältniß des Erhabenen zum Schönen überhaupt hier nur noch die Bemerkung mitgenommen werden, daß das Erhabene von dem eigentlich Schönen immer wird unterschieden werden müssen, wenn ihm die ästhetische Harmonie fehlt, die das erste Element des Schönen

ist. Aber das ästhetische Interesse, das dem bestimmten Gefühle des Schönen zum Grunde liegt, wird durch das Erhabene, wie durch das Schöne, erregt, nur auf eine andere Art. In dieser Hinsicht widerspricht es sich nicht, den allgemeinen Begriff des Schönen so zu erweitern, das er auch das Erhabene in sich aufnimmt. Beide Gefühle, sowohl des Erhabenen, als des eigentlich Schönen, gehören zur ästhetischen Bestimmung des Menschen. Auch erfreuen wir uns unsers geistigen Daseyns im Gefühle des Erhabenen, wie im Gefühle des eigentlich Schönen. "Auch dieß ist schön!" kann die Begeisterung ausrufen, wenn die Elemente toben, das Meer brauset, der Donner kracht, der Sturm heult, und der Zuschauer, der dieses Schauspiel betrachtet, sicher am Ufer sitzend auf diesen wilden Kampf der Naturkräfte hinblickt. Aber wenn diese Art von Begeisterung vorüber ist, fühlen wir, wo es ihr f e h l t e. Denn auch die wildeste Dissonanz kann sich in eine höhere Conso-

nanz auflösen; aber wo sie sich nicht in Harmonie auflöset, ist keine eigentliche Schönheit da. Das Erhabene kann also nicht wohl etwas anderes seyn, als eine besondere Erscheinung des Großen, dessen ästhetische, nicht mathematische und nicht moralische, Seite mit dem Schönen verwandten Ursprungs ist.

Dem Erhabenen steht in gewisser Hinsicht auch das Komische gegenüber. Aber auch dieser Gegensatz verlangt eine besondere Erläuterung.

* * *

Zum Beschlusse dieser vorläufigen Erörterung des allgemeinen Begriffs vom Schönen ist der passendste Ort, durch eine kleine Abschweifung in das Gebiet der Psychologie zu zeigen, welche Geistes- oder Seelenkräfte an der Empfindung des Schönen den meisten Antheil haben.

Daß es keinen besondern Schönheits-sinn giebt, bedarf nach der vorhergegangenen Analyse des ästhetischen Interesse keines Beweises mehr. Aber wo das Schöne durch einen äußern Sinn wahrgenommen wird, empfindet es doch nur der innere Sinn. Daher gehört zur Empfindung des Schönen auch Bewußtseyn; nicht jenes theoretische, in welchem wir Begriffe zu Urtheilen und Schlüssen verbinden; nicht jenes praktische, auf dem die Sittlichkeit ruht; sondern das allgemeine Bewußtseyn, das sich schon der Anschauung beigesellt, wenn wir menschlich, nicht thierisch, einen Eindruck empfangen. Jeder Eindruck, der das Bewußtseyn betäubt und unterdrückt, macht uns für den Augenblick unfähig zur Empfindung des Schönen. Wie ein reiner Spiegel muß sich der innere Sinn zu den Eindrücken, die wir durch die äußern Sinne empfangen, bei jeder Empfindung äußerer Schönheit verhalten. Innere oder rein geistige Schönheit

wird durch den inneren Sinn allein empfunden.

Die Erinnerungskraft wirkt bei der Empfindung des Schönen nur leise mit; aber müßig bleibt sie nicht. Jeder Eindruck und jede Vorstellung wirken auf das Gedächtniß, das alle Eindrücke und Vorstellungen in sich aufnimmt und aufbewahrt. Jeder Augenblick unsers geistigen Daseyns ruft frühere Vorstellungen zurück, die sich an die gegenwärtigen anschließen. Ein schöner Gegenstand erweckt nicht nur solche Vorstellungen wieder, die der Natur dieses Gegenstandes ähnlich sind; er bringt auch alle diese Vorstellungen in eine ästhetische Harmonie. Im Gefühle dieser Harmonie verlieren sich, so lange der Eindruck dauert, die Dissonanzen des Lebens aus unserm Bewußtseyn. Besonders herrscht der Eindruck auf diese Art über die zurückkehrenden dunkeln Vorstellungen, auf die nur ein schwaches Licht des Bewußtseyns fällt. Ge-

rade auf diesen dunkeln Hintergrund trägt die schöne Kunst ihre lebhaftesten Farben auf; und so erheitert sie das Leben auch dadurch, daß sie selbst den trüben Vorstellungen, die meistens zu den dunkeln gehören, einen ästhetischen Reiz mittheilt. Auch die traurigsten Bilder der Vergangenheit erhalten etwas Erheiterndes, wenn das Gefühl des Schönen sich zu ihnen gesellt. Da kann die Melancholie selbst so schön werden, daß das Herz nichts lieber hat, als, wie es in den Ossianischen Gesängen heißt, die Freude der Trauer.

Den Verstand beschäftigt das Schöne auf die merkwürdige Art, die Veranlassung zu der Meinung gegeben hat, das Gefühl des Schönen sey überhaupt nur ein Reflexionsgefühl. Daß es zum Theil dieses ist, leidet keinen Zweifel. Alle Verstandesthätigkeit zielt darauf hin, in irgend eine Mannigfaltigkeit Einheit zu bringen, und dieser Einheit wieder eine neue Mannigfal-

tigkeit unterzuordnen. Von diesem intellectuellen Streben geht alles Räsonniren aus. Der innere Sinn empfindet dieses Streben; und weil es unsrer geistigen Natur gemäß ist, so erfreuet uns jeder Gegenstand, der ihm entspricht, schon durch den Eindruck, den er auf uns macht, auch ohne alles weitere, als eben dieses intellectuelle Interesse. Wo nun die Theile eines Ganzen schon durch sich selbst so zusammenstimmen, daß das Ganze den Eindruck macht, als ob aus dem Gegenstande ein anderer Verstand zu dem unsern spräche, da erhält unser Verstand gewissermaßen geschenkt, was er selbst mühsam hervorzubringen strebt. Das Ding erscheint ohne unser absichtliches Zuthun gerade so, wie wir es in dieser Hinsicht zu sehen wünschen; und je bestimmter es uns so erscheint, desto mehr freuen wir uns des Dinges auch ohne alles weitere Interesse. Aber daß diese Einheit im Mannigfaltigen nicht immer ästhetisch wirkt, und daß sie selbst da, wo sie ästhetisch wirkt,

nur eines unter mehreren Elementen des Schönen überhaupt ist, sahen wir schon oben. Ist indessen diese Einheit wahrhaft ästhetisch, so verliert die Empfindung nicht nur nichts durch die hinzutretenden klaren Begriffe, die uns den Eindruck verdeutlichen; sie wird sogar in mehreren Fällen bei der Betrachtung schöner Kunstwerke durch den klaren Begriff erst ganz entwickelt, wenn wir den Gedanken des Künstlers richtig aufgefaßt haben, und diesen Gedanken in jedem Theile des Ganzen um so bestimmter wieder erkennen, je mehr wir das Kunstwerk studiren. Anders, als auf diese Art, kann man die Schönheit mancher der vorzüglichsten Kunstwerke, zum Beispiel eines Gemähldes von Raphael, eben so wenig rein empfinden, als beurtheilen.

Aber die Hauptrolle unter den Seelenkräften, die bei der Empfindung des Schönen in Thätigkeit gesetzt werden, und zur Möglichkeit dieser Empfindung mitwirken,

spielt immer die Einbildungskraft oder, wie wir sie in dieser ästhetischen Beziehung lieber nennen wollen, die Phantasie. Die Rede ist hier noch nicht von den schaffenden Functionen der Künstlerphantasie. Auch die bloße Empfindung des Schönen oder der Geschmack, der sich nur leidend zu verhalten scheint, schließt eine Mitwirkung der Phantasie in sich. Einen durchaus passiven Geschmack kann es nicht geben. Denn die Einbildungskraft überhaupt ist die einzige Vermittlerin zwischen den Functionen aller übrigen Seelenkräfte. Sie allein kann alle Vorstellungen in jeder Hinsicht trennen, oder verbinden, alle Differenzen ausgleichen, alle Ebnen in Hügel verwandeln und alle Hügel ebnen. Wo sie nur animalisch wirkt, da vermag sie freilich so vieles nicht. Aber wo sie in Verbindung mit der Denkkraft wirkt, nicht nur als Dichtungs- oder Erfindungsvermögen, sondern überhaupt als Gehülfin des Verstandes oder als die Vorstellungsbildnerin, ohne deren Hülfe der

Verstand aus der Masse in einander fließender Vorstellungen keinen klaren Begriff hervorlocken kann, da ist ihr Reich unendlich. Weit über die Grenzen der Aesthetik würden wir ausschweifen müssen, wenn wir diese psychologische Wahrheit ganz verständlich machen und gegen jeden Zweifel sichern wollten. Bleiben wir aber auch nur bei den Functionen stehen, die der Einbildungskraft allgemein zugestanden werden, so zeigt sich der Antheil, den diese Seelenkraft an der Möglichkeit der Empfindung des Schönen hat, unverkennbar. Wie könnte das unbestimmte ästhetische Urgefühl, das der Empfindung des Schönen zum Grunde liegt, bei der Entwickelung der ursprünglichen Richtungen des geistigen Interesse sich erhalten, wenn nicht die Phantasie durch Aufhebung jedes getrennten Interesse den menschlichen Geist wieder auf den ersten Standpunkt zurück führte, wo es nur Ein geistiges Interesse giebt, das ästhetische nämlich? Besorgte die Phantasie nicht dieses Geschäft,

das sie allein zu besorgen vermag, so würden wir unvermeidlich, sobald unser Geist aus der Kindheit erwacht, immer mit getrenntem wissenschaftlichen, oder moralischen, oder religiösen Interesse die Gegenstände ergreifen müssen. Kann doch die Phantasie selbst da, wo sie das ästhetische Interesse wirklich behauptet, nicht hindern, daß uns das Schöne bald mehr von der intellectuellen, bald mehr von der moralischen, oder der religiösen Seite anzieht! Der Phantasie also verdanken wir vorzüglich, daß wir überhaupt einer Empfindung des Schönen fähig sind. Wir verdanken ihr aber auch besonders den Einklang der Vorstellungen in der Empfindung des Schönen. Die Phantasie zieht alles zusammen, was die Sinne, der Verstand, und das Herz zu einer ästhetischen Harmonie hergeben. Diese Harmonie der Vorstellungen ist aber gegründet in einer Harmonie der geistigen Kräfte. Die Phantasie also ruft das Schöne für uns hervor, indem sie die Vorstellungen

so verbindet, wie es der Harmonie aller geistigen Kräfte gemäß ist. Mit vollem Rechte hat man daher auch längst die Künste des Schönen Künste der Einbildungskraft genannt, da wir, schon um das Schöne zu empfinden, der Einbildungskraft bedürfen. Aber eben deßwegen war auch die Phantasie von jeher eine Feindin des guten Geschmacks, wenn sie, anstatt die Vorstellungen wahrhaft harmonisch zu verbinden, auf eine andere, zwar auch interessante, aber widersinnige Art zusammenfügte, was getrennt bleiben sollte. So entsteht der phantastische Geschmack, dem nichts seltsam genug ist. An die Stelle des Schönen tritt dann das Seltsame mit seinen Zubehören, dem Gezierten und Raffinirten, dem Unnatürlichen, dem Verworrenen, und Unerhörten.

* * *

Zum Beschlusse dieser allgemeinen Erörterung wollen wir noch das Schöne überhaupt

mit dem Interessanten, wie man es nennt, und mit dem Häßlichen vergleichen. Jede schöne Kunst trägt ihren Zweck in sich selbst. Sie leistet, was sie leisten soll, wenn sie uns ohne Rücksicht auf irgend einen besondern Nutzen den Gesetzen gemäß erfreuet, nach denen unsre geistigen Kräfte harmonisch zusammenwirken und zum Unendlichen hinanstreben. Das widersinnigste Kunstwerk ist aber doch interessant, wenn ein verirrtes Talent aus ihm spricht, das mit innigem Kunstverlangen etwas Schönes hervorzubringen strebte. Uninteressant im ästhetischen Sinne ist das Triviale, das gar nichts in sich trägt, wodurch es ästhetisch wirken könnte. Trivial in diesem Sinne ist gar vieles, was für den Gelehrten, den Sittenbeobachter, den Geschäftsmann, ein hohes Interesse haben kann. Aber das Triviale ist darum noch nicht häßlich.

Das Häßliche läßt uns nicht gleichgültig, wie das Triviale; es stößt uns zu-

rück aus denselben Gründen, warum das Schöne uns anzieht; denn es thut eine Wirkung auf uns, die der Empfindung des Schönen gerade entgegengesetzt ist. Schon im unbestimmten ästhetischen Interesse fällt das Häßliche mit dem Widrigen und Ekelhaften zusammen, weil das Zurückstoßende das Gegentheil des Anziehenden ist. Den guten Geschmack beleidigt es desto empfindlicher, weil es auf das bestimmteste gegen die Bedingungen einer wirklichen Empfindung des Schönen streitet. Häßlich ist also auch alles, was das physische, und was das moralische Gefühl beleidigt. Aber das physische Gefühl ist so wandelbar und so subjectiv, daß die Gewohnheit allein hinreicht, den physischen Ekel in Wohlgefallen zu verkehren. Von der andern Seite kann sinnliche Ueberverfeinerung, besonders wenn sie einseitig ist, ihre Zöglinge so verwöhnen, daß sie sich mit Ekel von Gegenständen wegwenden, bei denen eine gesunde Natur nur Mitleid fühlt. Welcher Sophokles dürfte

in unsern Tagen dem Publicum zumuthen, ihm dafür zu danken, daß er den leidenden, tief gekränkten Philoktet auf dem Theater laut jammern ließe über den unendlichen Schmerz seiner eiternden, vom Gifte der lernäischen Schlange brennenden Wunden? Das hochgebildete Publicum zu Athen nahm keinen ästhetischen Anstoß an dieser Darstellung, in welcher der physische Schmerz dem tragischen Pathos zur Unterlage dient. Aber mit Menschenblute spielen zu sehen, wie in den römischen Gladiatorkämpfen, der Lieblingsergötzung eines Publicums, unter dem sich doch auch hochgebildete Mitglieder befanden, war nicht nach griechischem Geschmacke. Zuweilen zeigt sich die Einbildungskraft in dieser Beziehung nachgiebiger, als die Anschauung. Wenn Ugolino mit seinen Kindern in einer poetischen Erzählung, wie bei Dante, den schauderhaften Hungerstod stirbt, lassen wir es uns gefallen. Auch in einem dramatischen Gedichte läßt es sich ohne Widerwillen lesen. Aber diesen Ugolino

mit seinen Kindern auf dem Theater verhungern zu sehen, wer mag es ertragen? Und geschundene Märtyrer in einem Gemählde sollten keine Beleidigung der Kunst seyn?

Was das moralische Gefühl unmittelbar beleidigt, ist weit häßlicher noch, als, was physischen Ekel erregt. Aber wie wandelbar, wie bestechlich ist die menschliche Natur auch von dieser Seite! Der ästhetische Cynismus weiß nur zu gut, wie vieles er darauf wagen darf, das ästhetische Interesse auf Kosten des moralischen Gefühls für sich zu gewinnen, wenn er sich mit dem komischen Witze befreundet. Wer dem komischen Witze eines Aristophanes alle unsauberen Scherze verbietet, scheint ihm eine Diät vorzuschreiben, bei der er verkümmern muß. Wie es kommt, daß so viele Blumen des Witzes von jeher auf schmutzigem Boden gewachsen sind, kann hier nicht untersucht werden. Das Obscöne an sich ist und bleibt indessen häßlich. Es zerreißt auch den schönen

Schleier, den das moralische Gefühl um die physische Wollust gewebt hat. Aber der komische Witz giebt dem schmutzigen Gegenstande ein ästhetisches Interesse durch die Form, in die er es kleidet. Wie es sich damit verhält, muß in der besondern Analyse des Komischen genauer gezeigt werden.

Wollüstige Darstellungen, über welche die Moral ein verdammendes Urtheil ausspricht, die aber den Sinnen schmeicheln, beleidigen allerdings auch das Gefühl desjenigen, der das moralische Interesse nicht dem ästhetischen unterordnet. Aber häßlich dürfen sie nicht heißen, wenn der Zauber der Kunst in solchen Fällen dem ästhetischen Interesse das Uebergewicht giebt. Und die Moral selbst wird pedantisch, wenn sie solche Darstellungen auch da verbietet, wo sie, wie bei Wieland, durch das Anziehende, das in ihnen liegt, nur erheitern, nicht verführen.

III.

Von den Elementen des Schönen.

Elemente des Schönen sind, um es noch ein Mal zu sagen, die im Schönen selbst enthaltenen Bedingungen seiner Möglichkeit, oder, so weit der Ausdruck für passend gelten kann, die ursprünglichen Bestandtheile der Schönheit. Wo eines dieser Elemente fehlt, da ist die Schönheit mangelhaft. Weil aber in endlichen Dingen überhaupt nichts absolut Vollkommenes ist, so nehmen wir bereitwillig jedes Element des Schönen schon für eine Art von Schönheit an.

Genau diese Elemente zu verzeichnen, ist schon deßwegen unmöglich, weil ihre theoretische Anerkennung sich in Gefühlen verliert, die der Verstand nie ganz durchdringt. Unterscheiden lassen sich aber doch die besondern Elemente des Kunstschönen von den Elementen des Schönen überhaupt.

Nur von diesen, den Elementen des Schönen überhaupt, soll hier zuerst die Rede seyn.

1.

Von der ästhetischen Harmonie.

Was in uns eine harmonische Zusammenwirkung aller Geisteskräfte und der durch sie gebildeten und verknüpften Vorstellungen erregen soll, muß in sich selbst harmonisch seyn. Ohne dieses erste Element des Schönen ist alles, was sonst noch zur vollendeten Schönheit gehört, nur interessant. Harmonie ist allerdings Einheit im Mannigfaltigen. Aber zwischen derjenigen Einheit im Mannigfaltigen, die nur der Verstand erkennt, und der Harmonie, die uns ästhetisch, nicht wissenschaftlich, nicht moralisch, auch nicht technisch in Beziehung auf einen zweckmäßigen Mechanismus, interessirt, ist ein himmelweiter Unterschied. Die ästhetische Harmonie ist ein Inbegriff von Verhält-

nissen, die durch das Gefühl, nicht durch die kalte Betrachtung, in einem gemeinschaftlichen Mittelpunkte vereinigt werden. Sie ist also kein Erzeugniß der logischen Reflexion. Aber ohne Mitwirkung der Thätigkeit, die wir logische Reflexion nennen, können wir uns auch für keine schönen Verhältnisse interessiren; denn aus Beziehungen des Einen auf das Andere bildet der Verstand die ihm eignen abstracten Vorstellungen oder Begriffe; und wo wir solche Beziehungen empfinden, indem wir sie wahrnehmen, nimmt sogleich der Verstand an der Wahrnehmung Antheil. Nur bildet er aus dem Wahrgenommenen nicht immer Begriffe und Urtheile. Wo die Abstraction anfängt, die schönen Verhältnisse zu zersetzen, geht die Empfindung schon in ein Urtheil über.

Die Summe der Verhältnisse, die sich nach den Gesetzen der ästhetischen Harmonie in einem Gefühle, wie in einem Mittelpunkte, vereinigen, ist einerlei mit der schö-

nen Form dessen, was uns ästhetisch interessirt. Reine Schönheit der Form können wir diejenige nennen, die auf die Form allein beschränkt ist, und die von den ästhetischen Formalisten für die einzig wahre Schönheit angesehen wird. Kommt aber zu der schönen Form nicht etwas hinzu, das uns noch auf eine andere Art ästhetisch beschäftigt, indem es Gedanken und Gefühle erweckt, die von dem Interesse für die schönen Verhältnisse verschieden ist, so fehlt dem Schönen, ungeachtet des Reizes der Form, etwas, das eben so wohl, wie die ästhetische Harmonie, zur vollendeten Schönheit gehört.

Nicht immer läßt sich die Schönheit der Formen auf ein bestimmbares Verhältniß der Theile zu einem Ganzen zurückführen. Wo die ästhetische Harmonie in bestimmbaren Verhältnissen von Theilen zu einem Ganzen gegründet ist, da kann sie Symmetrie oder, weil in der Baukunst

diese Art von Schönheit fast die einzige ist, architektonische Schönheit heißen. Aber auch wo kein Ganzes dieser Art da ist, das aus symmetrischen Theilen besteht, deren jedes, wie die Theile eines Gebäudes, wieder als ein Ganzes für sich wahrgenommen werden kann, zum Beispiel in abgesonderten schönen Umrissen, oder in vereinzelten musikalischen Consonanzen, ist eine Harmonie vorhanden, die wir unmittelbar empfinden, indem wir den schönen Umriß sehen, den musikalischen Accord hören.

Wie mangelhaft die Theorien sind, und wahrscheinlich bleiben werden, die von den Gesetzen der ästhetischen Harmonie befriedigende Rechenschaft geben wollen, und wie vieles in dieser Hinsicht die Kritik dem Gefühle überlassen muß, zeigt die Analyse der verschiedenen Arten von schönen Formen.

Alle äußere Schönheit der Formen, die wir durch die Sinne wahrnehmen, rich-

tet sich nach dem Organismus dieser Sinne. Mögen nun immerhin die Verhältnisse, die wir auf diese Art als schön empfinden, sogar mathematisch bestimmbar seyn, so wird doch durch diese mathematische Bestimmung nicht im mindesten aufgeklärt, warum gerade diese und keine anderen Verhältnisse es sind, die in ihrer Einwirkung auf das Gefühl unsre Geisteskräfte so beschäftigen, daß wir sie schön finden müssen. Wenn solche Verhältnisse wirklich schön sind, so wird doch immer das entscheidende Urtheil über ihren ästhetischen Werth dem Geschmacke überlassen bleiben müssen. Daraus erklärt sich, warum in den zeichnenden und plastischen Künsten und in der Baukunst die Umrisse und Proportionen, die der griechische Geschmack auf der höchsten Stufe seiner Cultur auswählte, auch für die neuere Kunst musterhaft sind, und für schön in vorzüglichem Sinne gelten werden, so lange überhaupt guter Geschmack besteht. Das Gefühl, nicht die Berechnung, entscheidet

für diese Verhältnisse. Kein Volk der Welt ist jemals im Ganzen so ästhetisch gebildet gewesen, als die Griechen. Wenn denn auch die griechische Kunst bei weitem nicht alle Schönheit der Formen erschöpft hat, so hat doch gewiß nicht aus Nachahmungssucht der Geschmack der neueren Nationen in den zeichnenden und plastischen Künsten und auch in der Baukunst den griechischen Mustern gehuldigt. Je gebildeter der Geschmack der neueren Zeiten im Ganzen wurde, desto mehr neigte er sich in dieser Hinsicht von selbst zu dem griechischen hin, auch wo er mit Recht noch andere Formen neben den griechischen für schön gelten ließ.

Die schönen Formen lassen sich überhaupt auf zwei Classen zurückführen. Sie sind entweder rein geistige Formen, oder physisch und geistig zugleich.

1. Physisch und geistig empfinden wir die optische Harmonie. Was das Auge

verschmäht, kann auch dem inneren Sinne nicht durch Vermittelung des Gesichtssinnes gefallen. Welchen bestimmteren Einfluß aber die Gesetze des physischen Sehens auf den ästhetischen Reiz optischer Formen haben, verbirgt sich im Innern des Organismus. Von unendlicher Mannigfaltigkeit ist dieser Reiz. Daher mag es gekommen seyn, daß die Sprache des gemeinen Lebens, wenn von Schönheit ohne nähere Bezeichnung die Rede ist, fast immer zuerst an Gegenstände erinnert, die für das Auge schön sind.

Das Auge freuet sich des Reizes der Farben. Was in diesem Reize nur physisch ist, geht die Aesthetik weniger an, da es sich meistens nach individuellen Beschaffenheiten der Organe, oder nach den sehr wandelbaren Beziehungen der Farben auf einen individuellen Gemüthszustand richtet. So wechseln die Lieblingsfarben, selbst da, wo die Vorliebe zu gewissen Farben nicht ein Werk der Gewohnheit, oder gar der

Ziererei ist, zuweilen mit dem Alter, oder mit Lieblingserinnerungen, die sich mannigfaltig verändern. Doch leidet das Ausdrucksvolle, das in gewissen Farben liegt, keinen Zweifel. Die Farbenharmonie aber, das eigentliche Colorit, steht, wie die musikalische Harmonie, unter den Gesetzen der Einheit, nach denen die Eindrücke aus einander hervorgehen und sich gegenseitig auf einander beziehen. Wie in der musikalischen Harmonie die Töne in einander verklingen, so zerfließen im Colorite die Farben. Ein vollendetes Colorit, zum Beispiel ein tizianisches, scheint beinahe alle Farben harmonisch in einen einzigen Grundton aufzulösen. Der rohe, oder verdorbene Geschmack liebt dafür in den Farbenverbindungen das grelle Abstechende, Bunte, und Blendende. In den ästhetischen Effect des Colorits und überhaupt der Verhältnisse der Farben zu einander mischen sich aber auch die allgemein bekannten und nicht ganz und gar von der individuellen Verschie-

denheit der menschlichen Naturen, oder von der Einbildung allein abhängigen Bedeutungen der Farben ein, besonders in Verbindung mit den Lichtern und Schatten. Die weiße und die schwarze Farbe haben unter gewissen Bedingungen beide etwas Feierliches und Ernstes, besonders aber die schwarze. Ein weißer Bogen Papier wirkt selbst auf die Wilden als ein Zeichen friedlicher Annäherung. Das reine Luftblau des unbewölkten Himmels entwölkt auch das Gemüth. Ein rother Himmel, wie ganz anders würde er auf unsre Stimmung wirken! Auf diese Art kann die Harmonie der Farben in eine höhere Harmonie übergehen, die nur dem inneren Sinne empfindbar ist.

Eben so verhält es sich mit dem schönen Helldunkel oder der Harmonie der Lichter und Schatten. Welche Magie dadurch hervorgebracht werden kann, auch wo die beleuchteten Gegenstände an sich ohne ästhetischen Werth sind, zeigen einige bewunderns-

würdige Gemählde niederländischer Meister. Aber wie diese optisch bezaubernde Harmonie auch in eine höhere übergehen kann, die bis zum Gefühle des Göttlichen begeistert, hat besonders der Pinsel Correggio's bewiesen.

Den geringsten Antheil scheint das physische Sehen an den Reizen der schönen Umrisse zu haben. Denn es läßt sich nicht wohl eine Ursache denken, warum das Auge nach den organischen Gesetzen seines Baues von gewissen einfachen Umrissen angenehmer, als von andern, afficirt werden sollte, vorausgesetzt, daß es jeden dieser Umrisse mit gleicher Klarheit und Leichtigkeit überschauet. Die Klarheit und Leichtigkeit der optischen Wahrnehmung ist es aber nicht, was uns bestimmt, gewisse Umrisse schön, andere gleichgültig, andere häßlich zu finden. In den Verhältnissen jedes Theils einer Linie zu jedem andern ihrer Theile liegt diese merkwürdige Vereinigung der geometrischen

Reflexion mit einem ästhetischen Interesse. Geometrische Verhältnisse empfindet nur der innere Sinn, auch wo das Auge sein Geschäftsträger ist. Sollen diese Verhältnisse als schön empfunden werden, so müssen sie in sich selbst harmonisch zusammen stimmen, und diese Harmonie muß als Element des Schönen unsre Geisteskräfte harmonisch beschäftigen. Nun bildet aber nach rein geometrischer Ansicht in jeder regelmäßigen Figur jeder Theil mit den übrigen Theilen ein Ganzes, das in diesen Beziehungen den Verstand befriedigt, und in der geometrischen Anschauung einen angenehmen Eindruck macht. Auch Fragmente einer regelmäßigen Figur gefallen uns auf diese Art geometrisch, die Figur mag zu den geradlinigten, oder zu den krummlinigten gehören. Wäre also jede geometrisch regelmäßige Figur eine schöne, so wäre der Schlüssel zur Schönheit der Umrisse bald gefunden. Und allerdings sind gewisse schöne Umrisse in geometrisch regelmäßigen Figuren gegründet. Aber bei weitem die

meistem geometrisch regelmäßigen Figuren gefallen uns auf eine ganz andere Art, als, nach Gesetzen des Schönen. Der zarteste Reiz der schönen Umrisse fängt erst da an, wo durch sanfte Biegungen alle bestimmtere Beziehung der Linien auf geometrische Regelmäßigkeit aufgehoben erscheint. Mögen wir auch, mit Hogarth, alle diese Biegungen auf eine Wellenlinie und eine Schlangenlinie zurückführen zu können glauben, so giebt es doch auch Wellenlinien und Schlangenlinien, die nichts weniger als schön sind. Was ist es denn also eigentlich, was gewisse Umrisse schön macht? Unstreitig eine versteckte Beziehung auf geometrische Regelmäßigkeit von einer gewissen Art. Denn die ästhetische Einheit muß in der geometrischen Reflexion auf irgend eine Art mit der geometrischen Einheit zusammen fallen, weil die Gesetze der Wahrnehmung einander nicht selbst aufheben können, die Wahrnehmung sey geometrisch, oder ästhetisch. Aber von welcher Art die geometrische Regelmäßigkeit

seyn muß, um ästhetisch zu interessiren, und in welchen Verhältnissen die Biegungen einer Linie vom Regelmäßigen in das Unregelmäßige übergehen müssen, wenn der höchste Reiz schöner Umrisse entstehen soll, wird schwerlich jemals mit mathematischer Bestimmtheit ausgedrückt, und eben so wenig ästhetisch demonstrirt werden können.

So viel ist gewiß, daß die Phantasie das geometrische Interesse in ein ästhetisches verwandeln muß, wenn ein Umriß als schön empfunden werden soll. Die Phantasie strebt in der ästhetischen Wahrnehmung immer, wenn auch noch so unmerklich, nach dem Unendlichen, aber auch zugleich nach Einheit und Vollendung. Geradlinigte Figuren können also an sich nicht schön seyn, weil die gerade Linie, die in's Unendliche fortzustreben scheint, bei der Entstehung der Winkel abbricht, als ob ihr Gewalt geschähe. Mit den sphärischen Winkeln verhält es sich in dieser Hinsicht eben so.

Alles Eckige ist nicht nur an sich ohne Schönheit; es stört sogar zuweilen auf das empfindlichste das Gefühl des Schönen, besonders bei eckigen Bewegungen, die ein Leben ausdrücken sollen. Da zeigt sich auffallend, wie das Gefühl des Schönen mit dem organischen Lebensprocesse zusammenwirkt; denn das organische Leben arbeitet immer in das Runde bildend. Durch symmetrische Verbindung mehrerer Figuren zu einem Ganzen, besonders in der Baukunst, entsteht eine andere Art von Schönheit, in der die geraden Linien eine treffliche Wirkung thun, nicht durch sich selbst, sondern durch den Reiz der Proportionen. Aber auch da, wo die geradlinigten Figuren als proportionirte Theile eines symmetrischen Ganzen die Wirkung des Schönen nicht verfehlen sollen, müssen, der Regel nach, so wohl sie selbst, als das symmetrische Ganze, zu der Art von Figuren gehören, deren Ecken von einer krummlinigten Figur umschlossen werden können; und unter diesen

krummlinigten Figuren dienen wieder nur der vollkommene Zirkel und die Ellipse zur Grundlage der architektonischen Symmetrie. Das Oval, in andern Beziehungen schöner, als die Ellipse, kann nur eine verschobene geradlinigte Figur umschließen; alles Verschobene aber ist unsymmetrisch. Es bleiben also nur zwei geradlinigte Figuren übrig, von denen die architektonische Symmetrie ausgeht: das vollkommene Quadrat, als Repräsentant des Zirkels, und das regelmäßige Oblongum, als Repräsentant der Ellipse. Das Oblongum aber behauptet wieder einen entschiedenen Vorrang vor dem Quadrate, weil es eine Mannigfaltigkeit der Proportionen in sich schließt, die dem Quadrate fehlt; und doch darf es nicht zu schmal werden, das heißt, sich nicht zu weit von dem Quadrat entfernen, weil es sonst wieder in eine bloße Linie überzugehen scheint, und dadurch den ästhetischen Effect zerstört. So sicher entscheidet der Geschmack nach geometrisch = ästhetischen

Gesetzen, von denen er sich gewöhnlich keine Rechenschaft zu geben weiß. Nun setze man aber einmal anstatt des Quadrats die einfachste der regelmäßigen geradlinigten Figuren, den Triangel, und denke sich ein dreieckiges Gebäude mit dreieckigen Thüren und Fenstern. Warum hat sich die Baukunst, auch in ihrer Rohheit, oder Verwilderung, noch nicht bis zu dieser ungeheuern Geschmacklosigkeit verirrt? Weil nur die Phantasie eines Verrückten dem Dreiecke einen schönen Effect abzutrotzen versuchen könnte. Denn wenn sich gleich um jeden Triangel ein Zirkel beschreiben läßt, so ist doch der Triangel, als die einfachste der geradlinigten Figuren, am weitesten von der Zirkelform entfernt, genau in denselben Verhältnissen, wie das regelmäßige, vom Zirkel umschlossene Vieleck, je mehr Ecken es erhält, um so ähnlicher dem Zirkel wird.

Aber welche Ellipse, und welches Oblongum der Canon der Schönheit unter



den Ellipsen und Oblongen ist, wer vermag es zu demonstriren? Bis auf einen gewissen Grad muß die Länge einer Figur die Breite weit übertreffen, wenn das Schlanke entstehen soll, das für ein gebildetes Auge einen unendlichen Reiz hat, wir mögen eine schlanke Säule betrachten, oder den blühenden Wuchs eines schlanken Jünglings und Mädchens. Geht aber das Verhältniß der Länge zur Breite über einen gewissen Punkt hinaus, so wird die lange Figur zu einer Stange, die man eine verdickte gerade Linie nennen möchte. Mehrere ganz dünne Stangen dieser Art an einem klumpigen, krummlinig widrigen Körper befestigt, sind der Typus der ekelhaften Gestalt einer Spinne. Aber welche Verhältnisse bilden nun wieder genau das Klumpige, daß der gute Geschmack zurückstößt? Gewiß ist, daß auch die krummen Linien erst da den höchsten ästhetischen Reiz erhalten, wo etwas Schlankes in ihnen liegt. Da hat die Phantasie die unendliche Aufgabe vor sich,

nicht die Quadratur des Zirkels zu finden, wohl aber den ewigen Widerstreit des Geraden und des Krummen gleichsam aufzulösen in einem Gefühle des Schönen. Da fängt die Schönheit der unendlichen Menge von sanften Biegungen an, die das gebildete Auge entzücken, die aber noch kein Mathematiker auf eine regelmäßige Figur zurückgeführt hat, ob sie gleich alle in Schlangen- und Wellenlinien gegründet zu seyn scheinen. Unübertrefflich ist in dieser Linienschönheit die griechische Kunst.

Wie die Schönheit der Umrisse verwandt ist mit der Symmetrie oder der Schönheit der Proportionen, haben wir eben gesehen. Die eigentliche Wirkung der Symmetrie setzt aber immer ein Ganzes voraus, dessen Theile wieder, jeder für sich, als ein kleineres Ganzes erscheinen. Wollen wir nun errathen, warum gewisse Proportionen in dieser Verbindung als schön empfunden werden, so müssen wir doch wieder

auf gebogene Umrisse zurückkommen, welche die Phantasie um das Ganze und um jeden Theil dieses Ganzen zieht. Denn Regelmäßigkeit der Proportionen ist zwar nothwendig zu dieser Art von Schönheit, aber bei weitem nicht hinreichend. Eine Spinne, ein Frosch, können nach ihrem natürlichen Typus eben so regelmäßig gestaltet seyn, als ein schlankes Reh, oder ein schöner Mensch. Ein Gebäude kann nach den geschmacklosesten Proportionen vollkommen regelmäßig in das Auge fallen. Zur Regelmäßigkeit der Proportionen wird nichts weiter erfordert, als, daß die Theile, die in gleichem Verhältnisse zum Ganzen stehen, einander gleichen, und daß überhaupt Gleiches mit Gleichem, sowohl der Größe, als der Entfernung nach, ein Ganzes bilde. Daraus folgt das bekannte Gesetz der Symmetrie: Wo keine Gleichheit der Theile Statt findet, weil gewisse Theile in einem bestimmten Ganzen nur Ein Mal vorkommen, da muß jeder dieser Theile einen Platz einneh-

men, dem im Verhältnisse zum Ganzen kein gleicher Platz entspricht, also in der senkrechten Mittellinie des Ganzen. Nach diesem Gesetze bildet die Natur die regelmäßigen organischen Körper. Nicht um die Natur nachzuahmen, sondern um des guten Geschmacks willen auch in der Verbindung willkührlicher Formen, befolgt die Architektur dieselbe Regel. Bei der Ausschmückung des Inneren eines Gebäudes, zum Beispiel durch elegante Mobilien, zeigt sich in dieser Hinsicht schon das Bedürfniß einer gewissen Unregelmäßigkeit in der Regelmäßigkeit selbst. Keinesweges schön, wohl aber lächerlich nimmt sich eine Anordnung aus, nach welcher jede Wand gleichsam sich selbst in der gegenüber stehenden bespiegelt, so daß zum Beispiel einem Bilde ein ähnliches genau von derselben Größe gegenüber hängt, oder zwei völlig gleiche Tische, oder andere Mobilien, einander gegenüber stehen. Der Reiz der symmetrischen Regelmäßigkeit ist überhaupt und an sich nur mathematisch

und gewissermaßen auch logisch. Ein regelmäßiges Gebäude steht wie ein anschauliches System vor uns da. Aber der Geschmack verlangt mehr, als ein logisches Wohlgefallen. Mathematisch genau lassen sich gewisse Proportionen bestimmen, besonders in der Baukunst, denen der gute Geschmack getreu bleiben muß, nachdem er sie entdeckt hat; aber keine Mathematik konnte die Entdeckung der schönen Proportionen herbeiführen. Was diese Proportionen von den trivialen, oder gar häßlichen, ästhetisch, nicht logisch, nicht mathematisch, unterscheidet, sagt die Kritik aus, wenn sie den ein Mal ergriffenen Maßstab festhält, den das Gefühl erfinden mußte. Bewundernswürdig ist die Feinheit und Genauigkeit, mit der das Gefühl diese Verhältnisse ordnet. Darum haben die Architekten umsonst ihre Phantasie erschöpft, um die Proportionen der längst erfundenen Säulenordnungen zu vervollkommnen. Das Ziel ist erreicht. Wer weiter strebt, fällt in

das Geschmacklose zurück. Aber erklären läßt sich dasjenige, was die schöne Symmetrie von bloßer Regelmäßigkeit der Proportionen unterscheidet, nicht weiter, als durch Zurückweisung auf die Quadrate und Oblongen, und die ihnen zum Grunde liegenden Zirkel und Ellipsen, von denen die Schönheit der Umrisse abhängt. Daher trennt sich die Symmetrie in geradlinigten Verhältnissen nie von rechtwinkligen Figuren. Nichts widerstreitet ihr so auffallend, als das Schiefe. Aber wie die Phantasie nun weiter verfährt, wenn sie nach denselben Gesetzen, die die Schönheit der Umrisse bestimmen, mehrere Figuren symmetrisch verbindet, verbirgt sich, wie es scheint, in einem der Theorie unzugänglichen Zusammenfallen von dunkeln Vorstellungen.

2. Die plastische Harmonie steht mit der optischen unter gleichen Gesetzen, so weit der Tastungssinn ähnlicher Wahrnehmungen, wie der Gesichtssinn, fähig ist. Eigentlich

sollte die tastende Hand, nicht das Auge, die Eindrücke empfangen, die wir plastisch empfinden. Aber die Einrichtung der menschlichen Natur bringt mit sich, daß der Tastungssinn um so ungebildeter bleibt, je vollkommener ihn in seinen ästhetischen Functionen der Gesichtssinn repräsentirt. Durch einen nothwendigen Mechanismus des Sehens verwandeln sich die Flächen vor unsern Augen in palpable Körper, obgleich das Auge im Grunde nur Flächen wahrnimmt. Auf diese Art wird uns der Tastungssinn zur Entwickelung des Gefühls des Schönen beinahe entbehrlich. Die schönen plastischen Abrundungen, der reizende Contour, erscheinen uns optisch, als ob wir sie angriffen. Nur über das Weiche der plastischen Biegungen kann die leise über den Contour hingleitende Hand bessere Auskunft geben, als das Auge. Die plastischen Proportionen oder palpabel-symmetrischen Verhältnisse kann die Hand gar nicht fassen. Einer

besondern Theorie aller dieser plastischen Verhältnisse bedarf es in der Aesthetik nicht, da sie genau mit den optischen übereinstimmen.

3. Die akustische oder musikalische Harmonie wird bekanntlich vorzugsweise Harmonie genannt. Und mit Recht. Denn in keiner Art von ästhetischen Verhältnissen läßt sich die interessante Mannigfaltigkeit so genau auf eine bestimmte Einheit zurückführen, als in der musikalischen Harmonie. Aber die Theorie dieser Verhältnisse der Consonanzen zu einem Grundtone, und der harmonischen Fortschreitung consonirender Töne in einer Reihe von Tacten, ist kein Theil der allgemeinen Aesthetik. Wer darüber unterrichtet seyn will, muß den Generalbaß, einen Theil der musikalischen Technik, studiren. Durch den Generalbaß lernen wir mit mathematischer Genauigkeit die Gesetze kennen, nach denen eine Reihe von Tönen ein musikalisches Ganzes bildet,

indem ein Accord sich aus dem andern entwickelt. Aber was der musikalischen Einheit den ästhetischen Charakter giebt, der auch in diesen Verhältnissen, wie in den optischen, sehr verschieden ist von einer bloß mathematischen Regelmäßigkeit, wird sich aus den Principien des Generalbasses schwerlich jemals ganz erklären lassen. Warum consoniren in der Octave zwei unmittelbar zusammen grenzende Töne, wenn einer nach dem andern gehört wird? Warum dissoniren sie, wenn sie zusammenfallen in einer musikalischen Secunde? Warum macht die Terze einen andern ästhetischen Eindruck, als die Sexte? Diese und andere Fragen befriedigend zu beantworten, müßten wir tiefer, als die Theorie bis jetzt es vermocht hat, in den Organismus des Gehörs eindringen und dort die Gesetze entdecken, nach denen der innere Sinn die Erschütterungen der Gehörsnerven empfängt. Nach diesen verborgenen Verhältnissen der Gehörsnerven zu den Gesetzen des innern Sinnes

richten sich auch alle Wirkungen der Melodie, ohne welche der Reiz der reichsten Harmonie sich nicht sehr von einem bloß mathematischen Interesse, verbunden mit einer physischen Annehmlichkeit, unterscheidet. Durch die Melodie spricht die Musik zum Herzen, weckt dichterische Gedanken, reißt uns wie in einem Strome des Mitgefühls fort, erfüllt uns mit Heiterkeit, Zärtlichkeit, Liebe, Wehmuth, Kraft, und Andacht. Aber alle diese Wirkungen, ohne welche ein musikalisches Kunstwerk einem wohl proportionirten, aber ausdrucklosen Gebäude gleicht, setzen die Gesetze der Harmonie voraus, wenn sie wahrhaft musikalisch seyn wollen. Mehr darüber zu sagen, wird sich in der ästhetischen Uebersicht der schönen Künste Gelegenheit finden.

4. Rein geistige, daß heißt, durch keine uns bekannten Functionen des Organismus physisch bedingte Harmonie gehört zur Schönheit menschlicher Gedanken und Gesin-

nungen. Diese Schönheit empfindet der innere Sinn allein.

Die Grundlage der Schönheit eines Gedankens ist immer Wahrheit; denn es ist unmöglich, daß dem denkenden Geiste im Gefühle der Harmonie seiner Kräfte etwas gefalle, das den Gesetzen widerstreitet, nach denen wir Wahres von Falschem unterscheiden. Schon in der bloßen Wahrnehmung durch die Sinne ist die menschliche Geistesthätigkeit durch innere Nöthigung auf etwas gerichtet, das uns als wahr vorschwebt. Noch bestimmter empfinden wir das unvertilgbare Bedürfniß des Wahren bei allem Denken, also auch bei dem Dichten, sofern es eine Art des Denkens ist. Der Leidenschaft kann Trug und Lüge schmeicheln. Selbst Ungereimtheiten läßt sich die Leidenschaft gefallen. Aber das reine Gefühl des Schönen stößt alle Ungereimtheit und alle Unwahrheit zurück, wenn das Unwahre nicht wenigstens den Schein des Wahren an-

nimmt. Jeder schöne Gedanke ist also, mehr oder weniger, wahr. Aber nicht jeder wahre Gedanke ist schön. Ein schöner Gedanke läuft nicht am Faden eines Systems ab. Er trägt nicht das Gepräge der theoretischen Mühe. Er ist ein glücklicher, wie vom Himmel bescherter Gedanke, der uns unmittelbar durch sich selbst ästhetisch interessirt, die Phantasie beschäftigt, und eine unbestimmbare Menge dunkler Vorstellungen erregt, die sich harmonisch auf einander beziehen. Von solchen Gedanken geht die wahre Poesie und alle wahrhaft schöne Kunst aus. Aber die Gesetze dieser geistigen Harmonie der dunkeln Vorstellungen, die ein schöner Gedanke erregt, verlieren sich in dem unbestimmten Bewußtseyn einer idealen Harmonie unsers ganzen geistigen Strebens. Daher hat ein schöner Gedanke bald mehr den Charakter des Geistreichen, wie man es nennt; bald interessirt er uns vorzüglich von der moralischen und religiösen Seite. Immer ist er mehr, als ein bloß

witziger Einfall, der uns nur durch das Treffende in überraschenden Verbindungen der Begriffe anzieht.

Die innere Harmonie einer sittlichen Gesinnung ist erhaben über alle bloß ästhetischen Verhältnisse. Im Bewußtseyn des freien Emporstrebens nach dieser Harmonie giebt es schwere Pflichten zu erfüllen, die gar kein ästhetisches Interesse aufkommen lassen, man müßte denn, um die ganze Moral zu einer Art von Aesthetik zu machen, alle Gefühle der moralischen Billigung und Mißbilligung, sofern sie dem Urtheile vorangehen, ästhetisch nennen. Das wahrhaft Schöne der sittlichen Gesinnung tritt erst da hervor, wo der Rigorismus der Pflichten verschwindet, und an der Stelle des Kampfes der Sittlichkeit mit unsittlichen Begierden eine entschiedene Neigung erscheint, die von selbst mit den moralischen Ideen von Pflicht und Tugend übereinstimmt. Diese Schönheit der Seele ist der Unschuld

in einem höheren Grade eigen, als dem Verdienste. Ihr entspricht in der Phantasie das Bild eines **Engels**, nicht eines Helden derjenigen Tugend, die aus dem Streite mit dem Laster hervorgeht. Aber wer vermag überall die sittliche Harmonie nach Pflichtbegriffen von der Schönheit der Gesinnung, in der das moralische Interesse mit dem ästhetischen zusammenfällt, genau zu unterscheiden?

* * *

Nach diesen Erklärungen der ästhetischen Harmonie als eines Elements des Schönen, läßt sich erst ganz verstehen, wie sich das **Regelmäßige** überhaupt von dem Schönen unterscheidet.

Alle ästhetische Harmonie steht unter Gesetzen; und wo der Verstand ein Gesetz in klaren Begriffen auffaßt, da heißt es eine **Regel**. Regelmäßig überhaupt ist, was

entweder wirklich nach einer Regel gebildet ist, oder doch einen solchen Eindruck auf uns macht, als ob es nach einer Regel gebildet wäre. Abstrahirt sich der Verstand eine falsche Regel, und macht er diese zum Maßstabe des Schönen, so wird durch die Anwendung solcher Regeln der Geschmack entweder verfälscht, oder widersinnig beschränkt. Das Schöne selbst scheint dann nur das Regelmäßige in diesem verkehrten Sinne, nämlich das den angenommenen Regeln Gemäße, zu seyn. Beispiele einer solchen Verwechselung des Schönen mit dem Regelmäßigen liefert besonders die französische Dramaturgie im Ueberflusse. Regelmäßig in einem andern Sinne nennt man aber gewöhnlich das genau Proportionirte, besonders in gleichförmigen Verhältnissen der Theile zu einem Ganzen; denn solche Verhältnisse sind, wo sie erscheinen, entweder wirklich das Werk eines ordnenden Verstandes, der das Vermögen der Regeln ist, oder sie wirken wenigstens so auf

uns, als ob ein ordnender Verstand sie hervorgebracht hätte. Eine solche Regelmäßigkeit ist als Grundlage einer gewissen innern Harmonie mehreren Arten der Natur- und Kunstschönheit wesentlich eigen. Wo irgend etwas der architektonischen Symmetrie Aehnliches bei der Empfindung des Schönen in Betracht kommt, zum Beispiel bei der Folge der Tacte in der Musik, der Sylbenfüße in einem Verse, und noch mehr bei der gleichförmigen Wiederkehr der Verse und Strophen, da ist Schönheit ohne Regelmäßigkeit in diesem Sinne unmöglich. Jede Regelmäßigkeit dieser Art giebt dem Schönen ein Verstandesgepräge, das da, wohin es gehört, das ästhetische Interesse nicht nur nicht schwächt, sondern noch erhöhet. Bekannt ist die entschiedene Neigung der Griechen zu dieser Art von Schönheit, die, ihrer Natur nach, alles Dunkele, Verworrene, und Unbestimmte ausschließt. Die plastische und die architektonische Symmetrie, in der die

griechische Kunst unübertrefflich ist, ging, so weit es die natürliche Verschiedenheit der Künste erlaubt, auch in die Poesie der Griechen über. So entstand die bewundernswürdige Verskunst der Griechen. Man hat die griechische Regelmäßigkeit der Poesie plastisch zu nennen versucht. Architektonisch hätte man sie auch nennen können.

Aber es giebt auch eine unregelmäßig scheinende Schönheit, die sich zu der symmetrisch bestimmten zum Theil ungefähr so verhält, wie der freie Rhythmus zu dem Vers oder der gebundenen Rede. Diese freiere Schönheit sollte aber nicht geradezu romantisch genannt werden, obgleich durch die Neigung zu ihr der ältere romantische Geschmack auffallend von dem griechischen sich unterscheidet. Wie vieles noch sonst, außer dieser Abweichung von den griechischen Geschmacksmustern, zum eigentlich Romantischen gehört, wird sich in der Folge zeigen. Wie man aber auch die freiere Schönheit benenne;

der wesentliche Unterschied zwischen ihr und der symmetrisch bestimmten Schönheit gründet sich darauf, daß die schönen Verhältnisse sich im Unbestimmten verlieren können, das sich unter keine Regel bringen läßt. Dadurch entsteht ein Schein von Unordnung, der aber nur dem einseitig gebildeten Geschmacke mißfällt, und ganz etwas anders ist, als ästhetische Unvollkommenheit, oder Rohheit. Wir haben nicht einmal nöthig, die Kunst zu befragen, um diese freie Schönheit näher kennen zu lernen. Wir dürfen nur eine natürlich schöne Landschaft mit einer schönen menschlichen Gestalt vergleichen. Wie könnte eine Landschaft, in der Natur, oder in einem Gemählde, schön seyn, wenn Regelmäßigkeit der Proportionen zur Schönheit eines jeden Ganzen gehörte, das sich in bestimmte Theile zerlegen läßt? Wunderschön kann schon ein einzelner Baum, oder eine Baumgruppe, vor unsern Augen da stehen. Aber kein einziger Baum in der Natur ist vollkommen symmetrisch gebildet,

und die es am meisten sind, z. B. die Tannen, sind eben nicht die schönsten. Ein symmetrischer Typus liegt der schönen Baumgestalt zum Grunde; aber die Natur hat ihn so entwickelt, daß sich das Regelmäßige durchgängig im Unregelmäßigen verliert. Und gerade so verhält es sich mit allen gegenseitigen Beziehungen der Theile einer schönen Landschaft im Großen und Kleinen. Eine Einheit, die wir empfinden, aber nicht deutlich wahrnehmen, verbindet alle diese Theile zu einem schönen Ganzen, aber durchaus ohne strenge Gleichförmigkeit der correspondirenden Theile. Dadurch entsteht eine Art von natürlicher Magie, auf welche die regelmäßige Schönheit Verzicht thun muß. Und so, wie in einer schönen Landschaft, herrscht auch in der romantischen Poesie eine interessante Mannigfaltigkeit über die Einheit, oder, die Einheit wird durch die Mannigfaltigkeit verdunkelt. Wo aber die Einheit ganz verschwindet, ist es auch um die Schönheit gethan. Darum artet der

romantische Geschmack so leicht aus; der griechische bei weitem nicht so leicht, weil in ihm das Interesse der Einheit vorherrscht. Soll die freiere Schönheit entstehen, so muß das Ganze immer sich auflösen zu wollen scheinen, und doch immer ein Ganzes bleiben. In der romantischen Kunst aber löset es sich nicht selten wirklich auf, und wird eben dadurch entweder ungeheuer, oder es hört wenigstens auf, schön zu seyn. Ueberhaupt trägt die freiere Schönheit, im Gegensatze mit der symmetrischen, mehr das Gepräge der Phantasie; denn die Phantasie ist das Vermögen der freien Bildung. Aber eben deßwegen wird auch der romantische Geschmack so leicht phantastisch. Gleichwohl muß auch die symmetrische Schönheit, mag sie unter noch so bestimmten Regeln stehen, etwas Unbestimmtes in sich tragen, weil alle Schönheit zunächst die freie Phantasie, nicht den ordnenden Verstand, beschäftigt. Sobald die Regelmäßigkeit mit einiger Strenge hervortritt, als ob

der Verstand die Phantasie niederschlagen wollte, wird das Regelmäßige sogleich zum Steifen und Pedantischen, mit dem sich der unverbildete Geschmack nie vertragen lernt, ausser in der Baukunst, die in allen ihren Verhältnissen an strenge Regelmäßigkeit gebunden ist, weil ihre ästhetischen Wirkungen vorzüglich auf den Reiz der Symmetrie gegründet sind. Die Poesie besonders verlangt immer etwas von demjenigen, was man in der Theorie der Dichtungsarten lyrische Unordnung nennt.

Wo sich die ästhetische Regelmäßigkeit durch eine besonders gefällige Zartheit, Feinheit und Leichtigkeit empfiehlt, da heißt sie auch wohl Eleganz in einer unter mehreren Bedeutungen dieses Worts. Der griechische Geschmack liebte das Elegante. Der französische Geschmack verwechselt nicht selten das Elegante mit dem Schönen überhaupt. Die romantische Poesie nahm die Eleganz, deren sie fähig ist, erst unter den

Händen der Italiener an. Aber es giebt auch eine geistlose Eleganz, die sich auf gefällige Formen beschränkt, und um so leichter ermüdet, je mehr wir in der schönen Form das Sprechende oder Ausdrucksvolle vermissen, das wir das zweite Element des Schönen nennen dürfen.

2.

Vom Ausdrucksvollen im Schönen.

Auch die reinste Schönheit der Verhältnisse hat etwas Trockenes und Kaltes. Was unsre Geisteskräfte, ihrer ganzen Natur nach, harmonisch beschäftigen, und ein freies Emporstreben zum Unendlichen in uns erwecken, also für schön im ganzen Sinne des Worts gelten soll, muß uns Gedanken und Gefühle mittheilen, oder mitzutheilen scheinen, die uns durch sich selbst, auch abgesehen von der schönen Form, interessiren. Auf solchen Gedanken und Gefühlen beruhet der Ausdruck im Schönen.

Eine völlig ausdruckslose Schönheit ist kaum denkbar. Daher konnte auch der geist= reiche Burke seine paradoxe Behauptung, daß der Reiz der Verhältnisse die Empfin= dung des Schönen nicht angehe, mit elegan= ter Scheingründlichkeit vertheidigen. Denn in den wahrhaft schönen Formen liegt schon etwas, das uns zu Gefühlen und Gedan= ken stimmt, die weit über das Bewußtseyn der Einheit im Mannigfaltigen hinausreichen. Einige der schönen Formen, die der Gesichts= sinn wahrnimmt, haben schon an sich etwas Liebliches und Freundliches; andere sind üppig; andere haben etwas Ernstes und Edles; einige stimmen uns zur Munterkeit, andere zum stillen Nachsinnen. Diese in der Verschiedenheit der Formen selbst liegende Mannigfaltigkeit des ästhetischen Ausdrucks ist auch in den architektonischen Proportio= nen, die man so oft ausdruckslos gescheol= ten hat, nicht zu verkennen. Auffallend ist das Ausdrucksvolle der musikalischen Formen. Auch abgesehen von der Melodie, die der

musikalischen Harmonie den hinzukommenden Ausdruck giebt, stimmt uns schon die Verschiedenheit des Tempo und der Tacte in der Musik zu sehr verschiedenen Empfindungen. Wie ganz anders wirkt der wallende Sechsachtel-Tact, als der gleitende Zweiviertel-Tact! Der Dreiviertel-Tact hat etwas Gesetztes, das an das Feierliche grenzt. Der ganze Tact hat Ernst und Würde. Durch die Kraft der Melodie wird der natürliche Ausdruck der Tacte zuweilen unterdrückt; aber eine vollkommene Melodie hat, auch ohne Wissen ihres Erfinders, den Character des Tacts in sich aufgenommen. Eben so wirkt in der Musik die Punktirung, durch die ein Ton um die Hälfte verlängert, und der auf ihn folgende um die Hälfte verkürzt wird, ganz anders als die gleichförmige Folge auf- oder absteigender Töne. Selbst die Pause, die musikalische Leere, hat in Verbindung mit den Tacten ihre eigene Bedeutung. Die besondere Kraft des musikalischen Dur der Har-

monie im Verhältnisse zum Moll wird selbst von dem ungebildeten Hörer empfunden. Eben so verschieden wirken in der Poesie die Versarten. Ein Gedicht, in welchem der Vers nicht den Charakter der Empfindung hat, die der Dichter ausdrücken will, schadet seinem eigenen Interesse. Mögen einige Versarten noch so biegsam seyn, und noch so mannigfaltige Empfindungen ungezwungen in sich aufnehmen; es giebt immer eine Grenze, wo sie andern Versarten Platz machen müssen, besonders im Verhältnisse zu den Dichtungsarten. Ueberhaupt ist das Schöne in dieser Hinsicht um so musterhafter, je unzertrennlicher in ästhetischen Verhältnissen der Ausdruck von der Form erscheint; und diese Unzertrennlichkeit ist in dem Charakter der Formen selbst gegründet.

Aber das allgemeine Gesetz des Schönen verlangt, daß zu dem Ausdrucke, der schon in den Formen selbst liegt, noch ein anderer hinzukomme. Dieser ist dann der gei-

stige Stoff des Schönen. Darum bedauern wir den Künstler, der an einen trivialen Stoff die schönen Formen seiner Kunst verschwendet. Ueber ihn stellen wir zuweilen mit Recht den andern Künstler, dem die Form zum Theil mißlungen ist, der uns aber in unvollkommenen Formen etwas sagt, das das Gemüth ergreift und ästhetisch fesselt. Dieses, was das Gemüth ergreift und fesselt, giebt dem Schönen gleichsam erst eine Seele. Die ausdruckslose Form nennen wir todt. Das Gefühl des Schönen, im ganzen Sinne des Worts, ist aber, wie wir gesehen haben, gegründet auf das Urgefühl unsers geistigen Lebens; und dem Lebendigen kann nichts Todtes genügen. Daher beseelt eine ästhetisch gestimmte Phantasie unwillkürlich alles, womit sie sich beschäftigt. Darum spricht der Dichter, ohne an eine poetische Figur zu denken, die der Theoretiker Apostrophe nennt, mit Quellen und Blumen, mit Sonne, Mond, und Sternen, wie mit seines Gleichen. Und wo die

schöne Kunst den Gipfel der Vollkommenheit erreicht, da erscheint das schöne Kunstwerk bis in seine kleinsten Theile wie beseelt oder durchdrungen von Geiste und Leben. Ganz recht nennt der Italiener den Styl Raphaels in der Mahlerei vorzugsweise einen ausdrucksvollen Styl (stile espressivo); nicht als ob Raphael über der Kraft, Wahrheit und Zartheit des Ausdrucks die reine Schönheit der Formen vernachlässigt hätte; sondern weil jeder Pinselstrich von Raphael ein seelenvolles Wort ist, durch das er zu dem empfänglichen und dieser Sprache kundigen Gemüthe redet. Darin aber haben auch die ästhetischen Formalisten Recht, daß sie dem Ausdrucke nur in so fern Schönheit zugestehen, als auch ihm die innere Harmonie zum Grunde liegt, die wir als Schönheit der Formen empfinden. Kein Ausdruck eines Gedankens und Gefühls ist als bloßer Ausdruck schön, sei er auch noch so wahr und lebhaft. Dichter ohne Geschmack können sich wohl einbilden, das

Ziel der Poesie erreicht zu haben, wenn sie in Versen nur ihr Herz eindringlich ausschütten, und gewisse Leser, oder Zuhörer, rühren. Ihnen mag es unbegreiflich scheinen, wie ein Werk der Redekunst, das eine solche Wirkung thut, doch ein sehr mittelmäßiges, oder gar ein schlechtes Gedicht seyn kann. Besonders hat sich der falsche Sentimentalismus in dieser Selbsttäuschung hervorgethan. Die Kritik weckt den sentimentalen Schwärmer, wenn er sich anders zu ihr herablassen will, aus seinem glücklichen Traume. Sie lehrt ihn, daß ein wahrer lebhafter Ausdruck des Gefühls noch lange nicht Schönheit ist. Kräftig und wahr kann sich das Gefühl auch ohne Poesie und überhaupt ohne Schönheit aussprechen. Nur darin haben die ästhetischen Formalisten Unrecht, daß sie den Ausdruck im Schönen zur Nebensache machen, oder gar, mit Kant, behaupten, daß alles, was Reiz und Rührung heißt, das so genannte reine Geschmacksurtheil nichts angehe. Der Ge-

schmack, der nur an schönen Formen haftet, mag rein seyn in seiner Art; er bleibt doch nur ein halber Geschmack; er kennt nicht die vollendete Schönheit, in welcher Stoff und Form einander so durchdringen, daß die schönen Verhältnisse nur in Verbindung mit dem Geist- und Gefühlvollen, das uns schon durch sich selbst anzieht, die bestimmte Wirkung thun, die der Triumph der schönen Kunst und Natur ist.

Der schöne Ausdruck unterscheidet sich durchaus von dem gemeinen. Er ist nicht nur natürlich und wahr; denn das kann auch der gemeine seyn; er findet im Gefühle des Schönen auch gewisse Grenzen der Natürlichkeit und Wahrheit. Im Gefühle des Schönen sprechen auch Leidenschaften sich aus, mit allem ihrem Ungestüm, bis zur Verwilderung des Verstandes. Aber nie schlägt der schöne Ausdruck durch die Gewalt des Gefühls die ästhetische Besonnenheit nieder; nie zerreißt er die Verhält-

nisse, auf denen der Reiz der Form beruhet. Das Betäubende ist nie schön, so wenig in der Poesie, als in einer Janitscharenmusik. Alle convulsivische Heftigkeit ist widrig, auch wenn sie noch so natürlich ist. Was Lessing über die schöne Milderung des natürlichen Ausdrucks in der plastischen Gruppe des Laokoon gesagt hat, ist durch keine Einwendungen späterer Kritiker widerlegt. Widrig ist auch die Natürlichkeit, mit der vor einiger Zeit mehrere deutsche Dichter, unter ihnen der sonst so treffliche Bürger, um der Kraft des Ausdrucks willen, in schreienden Zügen die Poesie entstellten, zum Beispiel in Bürger's Ballade Lenardo und Blandine.

Die unendlich mannigfaltigen Arten des schönen Ausdrucks in der Kunst, besonders in der Poesie, lassen sich auf die beiden Classen zurückführen, deren Verhältniß zu einander zuerst durch Schiller genauer bemerkt worden ist. Der schöne

Ausdruck ist entweder naiv, oder sentimental, in der Schiller'schen Bedeutung dieser Wörter. Der Künstlergeist, der sich naiv ausspricht, weiß so wenig, wie das Kind, von einem Unterschiede des Natürlichen und Sittlichen. Ohne gegen das sittliche Gefühl zu fehlen, läßt er, wie Vater Homer, die Natur in sich walten. Das Ueberirdische schmilzt in seiner Vorstellungsart mit dem Irdischen zusammen. Er kennt nichts Geistliches, das sich von dem Weltlichen wesentlich unterschiede. Auch seine Ideale haben ein irdisches Gepräge. Das Rührende und Erschütternde geht in der naiven Ausdrucksart durchaus nicht von rein moralischen Betrachtungen aus. Ein moralisches, oder speculatives, oder religiöses Versinken des Gemüths in sich selbst ist dem naiven Ausdrucke völlig fremd. Ganz anders entsteht und wirkt der sentimentale Ausdruck. Er setzt voraus, daß sich der wesentliche Unterschied des Natürlichen und Sittlichen, des Irdischen und Ueberirdi-

schen, in der menschlichen Seele schon entwickelt und in bestimmten Zügen ausgebildet hat. Der sentimentale Künstler läßt nicht mehr die Natur in sich walten. Er stellt sie unter die Herrschaft einer höheren Reflexion in Bildern der Bestimmung des Menschen. Daher dringen auch seine Rührungen und Erschütterungen viel tiefer in das Herz ein. Alles Sittliche und Religiöse im Schönen erscheint reiner und erhabener, wo der sentimentale Ausdruck, als da, wo der naive der herrschende ist. Aber nur ein zartes und sicheres Gefühl hält den Künstler, dem der sentimentale Ausdruck gelingt, aufrecht auf dem Standpunkte, wo die moralische und religiöse Rührung durch keinen Rigorismus eines Pflichtsystems beschränkt, als ein Theil des rein Menschlichen unsrer Natur, wie bei Klopstock, in das geistige Urgefühl zurücktritt, von welchem die Empfindung des Schönen ausgeht. Auch hier zeigt sich wieder der Gegensatz zwischen dem griechischen und dem romanti-

schen Geschmacke. Die griechische Poesie und Kunst hat im Ganzen auffallend den Charakter der Naivetät, wie der Geist der mythischen Religion der Griechen es mit sich brachte. In der romantischen Poesie mußte, dem Geiste des Christenthums gemäß, die Sentimentalität vorherrschen. Aber auch schon in der griechischen Poesie trat die Sentimentalität in starken Zügen hervor, als die Tragödie sich entwickelte. Da gab es kritische Gewissensfälle zu betrachten, zum Beispiel in den dramatischen Bearbeitungen der Geschichte des Orest, die selbst von einem systematischen Moralisten nicht casuistischer aufgefaßt werden können, als von Aeschylus und Sophokles. Und in mehreren der vorzüglichsten Werke der romantischen Dichter findet sich neben dem Sentimentalen eine eben so reizende Naivetät, wie in dem homerischen Epos.

3.

Von der Grazie.

Das zarteste unter den Elementen des vollendeten Schönen ist die Grazie. Aber wer erklären will, was Grazie ist, wird schon durch die verschiedenen Bedeutungen des Worts in Verlegenheit gesetzt. Und da man die Bedeutungen der Wörter dem Sprachgebrauche überlassen muß, wird immer gestritten werden darüber, wie Grazie und Schönheit sich zu einander verhalten. Nennt man die Grazie im Deutschen Reiz, oder Anmuth, so verwirren sich die Begriffe noch mehr.

Nimmt man den Begriff des Schönen, wie gewöhnlich, in beschränkterem Sinne, so giebt es Schönheit ohne Grazie, und Grazie ohne Schönheit. Dann versteht sich von selbst, daß Grazie nicht zu den Elementen des Schönen gehört. Aber nur vollendete Schönheit ist Schönheit im ganzen

Sinne des Worts. Diese Schönheit schließt ausser der Harmonie auch das Ausdrucksvolle in sich, wie wir eben gesehen haben. Und daß Grazie ein Element der vollendeten Schönheit ist, läßt sich nicht bezweifeln, wenn man nicht wieder etwas Grazie nennen will, das freilich auch öfter in der Kunst und im Leben so genannt wird. Den Griechen ging es in ihrer Sprache mit dem Worte Charis nicht besser. Die Charis, die, nach der homerischen Dichtung, dem Vulkan in seiner Werkstätte Gesellschaft leistete, war keine von den dreien, die die Venus bedienten, und ohne welche, nach Pindar, die olympischen Götter kein fröhliches Gastmahl begingen. Aber auch die gesellige Liebenswürdigkeit hieß Charis bei den Griechen; und diese Liebenswürdigkeit liegt, wenigstens zum Theil, auch in allem Uebrigen, was zur Grazie in der vollendeten Schönheit gehört. Als Schiller, in seiner geistvollen Abhandlung über Anmuth und Würde, die

ästhetische Liebenswürdigkeit aufklärte, die er Anmuth nennt, sagte er über die Grazie überhaupt das Treffendste, was bis jetzt darüber gesagt ist. Alle Grazie flößt, wenngleich nicht immer eigentliche Liebe, doch eine ihr ähnliche Zuneigung ein. Daher trug die griechische Göttin der Liebe vorzugsweise den Gürtel der Grazien. Aber bei weitem nicht alles Liebenswürdige ist Grazie im ästhetischen Sinne.

Das Erste, woran man die ästhetische Grazie erkennt, ist eine gewisse Zartheit im Ausdrucksvollen. Es giebt keine Grazie der bloßen Form, sei die Form in ihrer Art auch noch so schön. Da man nun gewöhnlich den Begriff des Schönen auf die Form oder Harmonie der Verhältnisse einschränkt, so ist nicht zu bezweifeln, daß gar vieles auch ohne Grazie schön in diesem beschränkteren Sinne seyn kann. Aber auch die ästhetische Wahrheit und Kraft des Ausdrucks kann in der natürlichsten Ueber-

einstimmung mit der schönen Form ohne Grazie seyn, selbst da, wo sich der Ausdruck auf das Vollendetste mit der Schönheit der Form vereinigt. Die Schönheit der Form verträgt sich, besonders in großen Formen, auch wohl mit einer gewissen Strenge, die, wenn gleich an sich verwerflich, doch das schöne Ebenmaß nicht immer zerstört. Dieß zeigen mehrere Werke der schönen Baukunst und mehrere in ihrer Art bewundernswürdige Gemählde, zum Beispiel von dem großen Michael Angelo. Aber die Grazie flieht vor aller Strenge. Selbst die spottende, die zürnende Grazie heilt die Wunden, die sie schlägt. Auch wo sie in Heftigkeit übergeht, neigt sie sich immer zu dem Mildern und Schonenden. Daher giebt sie auch dem Gefälligen in den Sitten den zartesten Reiz des geselligen Lebens. Der ernste Plato, der gewiß über strenge Pflichten nicht wegschlüpfte, gab in dieser Beziehung dem herben Moralisten Xenokrates den Rath, den Grazien zu

opfern. Aber auch ohne Beziehung auf Sittlichkeit geht die Zartheit des Ausdrucks, an der man die Grazie erkennt, in den ästhetischen Reiz der körperlichen Bewegungen über, die ein Leben ausdrücken. Auch Thiere, zum Beispiel Tauben, können sich mit einer gewissen Grazie bewegen, von der sie keine Vorstellung haben. In der menschlichen Natur hat diese gefällige Zartheit der Bewegung ein höheres Interesse, das sich besonders mit den Reizen der weiblichen Sittsamkeit auf das anziehendste vereinigt.

Durch die Zartheit im Ausdrucksvollen erhält die wahre Grazie etwas Andeutendes, das sich im Unbestimmten verliert, aber um so mehr sagt, je weniger es zu sagen scheint. Was die Grazie andeutet, kann sehr verschiedenartig seyn; aber es ist immer etwas, das sich dem Gefühle anschmeichelt, und eben durch den Schein der Unbestimmtheit um so mehr gefällt. Ver=

führerisch wird deßwegen die Grazie, wenn sie eine sinnliche Lüsternheit erregt, die durch die Zartheit der Andeutung das Zurückstoßende des unumschleierten Ausdrucks animalischer Triebe verliert. Diese wollüstige Grazie einer Venus von Tizian, oder einer Danae von Wieland, kann in der Kunst so unschuldig seyn, wie sie im Leben gefährlich ist. Man kann diese Grazie, wie überhaupt jede, die nicht im Ausdrucke eigentlich moralischer Gefühle liegt, die sinnliche nennen, im Gegensatze mit der sittlichen, die unmittelbar zum Herzen spricht, und dadurch zur eigentlichen Liebenswürdigkeit wird. Aber im Grunde ist es doch auch das moralische Gefühl, was um die Reize der Wollust den Schleier der Grazien webt, ohne welchen auch dem Wollüstlinge, die thierische Lust nicht genügt, und ästhetisch mißfällt, was seinen Begierden schmeichelt. Nur wird das Moralische in der weiblichen Grazie schon zweideutig, wenn die Absicht, dem Auge etwas zu entziehen, sich so be-

stimmt ausspricht, wie in der mediceischen Venus. Die unbekleideten Grazien, die von den Griechen als Göttinnen verehrt wurden, standen im Gefühle ihrer Unschuld, wie Eva im Paradiese, da. Sie wollten nichts verbergen, weil sie an nichts von dem dachten, das dem Auge der Lüsternheit entzogen werden müßte.

So vereinigt sich die Grazie in der Kunst und im Leben mit mancherlei Arten des schönen Ausdrucks, nur nicht mit allen, weil mancher Ausdruck unwahr würde, wenn er die Grazie in sich aufnähme. Bald erscheint sie heiter, sogar muthwillig scherzend, oder freundlich neckend; bald auch sehr ernst, feierlich, und rührend. Wer sie näher kennen lernen will, betrachte zuerst mehrere Ueberreste der plastischen Kunst der Griechen aus dem Zeitalter, das Winkelmann die Periode des s c h ö n e n Styls nannte, zum Beispiel noch so manche andere Venus, ausser der mediceischen; oder die Gruppe der Niobe;

oder so manche reizende Darstellung auf alten Gemmen; oder er befreunde sich mit den feineren Zügen der griechischen und römischen Poesie. Dann vergleiche er diese antike Grazie mit der romantischen. Der größte der neueren Mahler, Raphael, hätte ohne Hülfe der Grazien nicht den Gipfel des Schönen erreicht. Wie verschieden, und doch wie wahr, ist die Grazie in den Gemählden von Correggio und Albano! Ueberraschende Erscheinungen der Grazie findet man auch in der älteren romantischen Poesie, besonders der spanischen. Der Grazie Petrarch's hat man mit Recht seit vier Jahrhunderten gehuldigt. Wer kann, wenn er nicht durch falsche Theorien abgestumpft, oder für das Schöne überhaupt unempfänglich ist, die bewundernswürdige Grazie so vieler Darstellungen, besonders weiblicher Charaktere, auch bei Shakespear verkennen? Und wir Deutschen hätten ohne die Grazien nicht nur keinen Wieland; auch keinen Göthe und Schiller.

Aus allem diesen ergiebt sich nur, warum Grazie zu den Elementen des Schönen, im ganzen Sinne des Worts, gehört. Wo sie fehlt, da ist der Ausdruck im Schönen nicht vollendet. Wo sie der Wahrheit aufgeopfert werden muß, da widersetzt sich die Natur des Kunstwerks der ästhetischen Vollendung. Da können aber die übrigen Elemente des Schönen, besonders des Kunstschönen, dennoch so begeisternd zusammenwirken, daß man die Grazie nicht vermißt.

4.

Vom Unendlichen im Schönen.

Wo innere Harmonie, ästhetischer Ausdruck, und Grazie beisammen sind, da scheint das Schöne vollendet zu seyn. Und wer wollte so ungenügsam seyn, bei jedem wirklichen Genusse des Schönen noch etwas Höheres zu verlangen? Nehmen wir doch, da absolute Schönheit überhaupt nur in einer mystischen Idee vorhanden ist, in der wirk-

lichen Welt auch jedes vereinzelte Element des Schönen mit billigem Wohlgefallen an, und nennen es schön in seiner Art! Aber die Theorie, die vom Allgemeinen ausgeht, darf sich keines ihrer Rechte begeben; sie darf keine Schönheit für vollendet erkennen, wenn ihr der ästhetische Charakter des Unendlichen fehlt. Was diese Worte sagen wollen, bedarf um so mehr einiger Erläuterung, da hier nicht die Rede ist von der mystischen Träumerei, die sich in der Schule des neuen Absolutismus Anschauung des Unendlichen nennt.

Der Mensch müßte nicht Mensch seyn, wenn nicht jede innig empfundene Harmonie im Schönen der Natur, oder der Kunst, ihn wenigstens dunkel an die höhere Harmonie erinnern sollte, die das höchste Gesetz des Weltalls ist; und von dieser Harmonie haben wir doch nur im Emporstreben unsers geistigen Daseyns zum Unendlichen, das kein Sinn erreicht, eine Ahndung. Der Aus=

druck, ohne den die Schönheit der Formen todt ist, läßt in der gehörigen Verbindung mit den schönen Formen nichts zu wünschen übrig, wenn unsre ästhetische Ansprüche auf diesen Punkt herabgestimmt bleiben. Aber je lebendiger uns aus dem Schönen etwas von dem anspricht, was den Menschen über das Thier erhebt, desto geistiger und reiner empfinden wir das Schöne; und indem wir es so empfinden, drängt sich wieder in unsrer Brust die Ahndung des Unendlichen hervor, das die Bestimmung des Menschen umschließt. Und so erhält auch die Grazie das höchste ästhetische Interesse erst durch eine zarte Andeutung des Ueberirdischen, das sich wieder in einer dunkeln Vorstellung vom Unendlichen verliert. Ueberhaupt liegt im Schönen eine gewisse Magie, die Jeder kennt, wer fähig ist, auf diese Art bezaubert zu werden. Eine nicht flüchtige Beschäftigung des Geistes mit dem Schönen versetzt uns gleichsam in eine andere Welt, in die wir von der wirklichen Welt nur so viel

mitnehmen, als wir gebrauchen, um menschlich zu empfinden. Diese Magie des Schönen, und mit ihr das Schöne selbst, wird aber erst vollendet durch eine stärkere und bestimmtere Andeutung des Unendlichen in denjenigen Empfindungen und Erscheinungen, die uns wirklich daran erinneren, daß wir geboren sind, an etwas Ueberirdisches zu glauben.

Wir nennen diejenige Schönheit, die ein Gefühl des Ueberirdischen, und durch dieses Gefühl, wenn auch noch so dunkel, die Idee des Unendlichen in uns erweckt, die ideale. Ohne Idealität, in diesem Sinne des Worts, giebt es keine vollendete Schönheit. Soll also nur vollendete Schönheit für die eigentliche und wahre gelten, so kann auch nicht weiter die Frage seyn, ob Idealität zu den Elementen des Schönen gehöre. Aber bei weitem nicht alle Idealität ist ästhetisch, und noch weniger schön. Die moralische und die religiöse

Idealität im Denken und Leben wird bestimmt durch Ideen, die das ästhetische Interesse eben so leicht niederschlagen, als wecken, oder beleben. Mit den Gesetzen des Schönen stimmen die Schöpfungen einer idealisirenden Phantasie nicht immer überein. Auch die ästhetisch thätige Phantasie idealisirt weit öfter seltsam und geschmacklos, als schön. Beispiele solcher Abschweifungen von der Bahn des Schönen zeigt uns besonders die Kunst und Litteratur des Orients. Auch in der romantischen Kunst und Litteratur des europäischen Mittelalters ist die Idealität nicht selten geschmacklos. In den mythischen Dichtungen der Vorwelt, denen doch fast durchgängig Idealität zum Grunde liegt, hat sich die Phantasie, besonders im Allegorisiren, oft sehr weit vom Schönen entfernt. Und nicht nur von dem Idealen überhaupt ist das Schöne überhaupt und wesentlich verschieden; auch dann hat man von dem Schönen im Allgemeinen einen ganz unrichtigen Begriff, wenn mann es für

eine Modification des Idealen hält. Denn schön ist etwas Bestimmtes immer nur in so fern, als in ihm die Elemente des Schönen entweder beisammen sind, oder wenigstens eines dieser Elemente den Mangel der übrigen verbirgt. Wie wir uns nun erlauben dürfen, ein abgesondertes Element des Schönen als schön in seiner Art zu schätzen, mag auch ästhetische Idealität an sich schon für eine Art von Schönheit gelten. Eine Modification des Idealen würde aber das Schöne nur dann seyn, wenn nicht auch ohne Idealität die übrigen Elemente des Schönen beisammen seyn könnten. Und wo die innere Harmonie fehlt, die wir als das erste Element des Schönen kennen gelernt haben, da hat die Idealität eben so wenig, als der Ausdruck, oder als die Grazie, jene ästhetische Grundlage, die der gute Geschmack unbedingt verlangt.

Das Idealschöne wird in der Theorie der Kunst mit Recht von der Nachahmung

bloß natürlicher Schönheit unterschieden. Gewöhnlich denkt man auch nur an das Ideale in der Kunst, wenn von ästhetischer Idealität überhaupt die Rede ist. Aber auch ohne ein Kunstwerk hervorzubringen, oder hervorbringen zu wollen, kann die Phantasie den Gesetzen des Schönen gemäß mannigfaltig idealisiren. In schönen Träumen, die man doch nicht wird Kunstwerke nennen wollen, kann sich der innerlich dichtende, eben so wenig ein Gedicht durch Worte, als ein anderes Kunstwerk schaffende Geist hoch über die irdische Wirklichkeit erheben. Jede schöne Seele trägt eine gewisse Idealität in sich. Und es sollte nicht im Leben, so fern das Leben von der Kunst unterschieden wird, eben so gut einen idealschönen, als überhaupt einen schönen Charakter geben können? Noch mehr. Es giebt natürlich schöne Menschengestalten und Physionomien, ja sogar schöne Landschaften in der Natur, die das Gefühl des Ueberirdischen und Unendlichen auf eine ähnliche Art,

wie idealschöne Kunstwerke, in uns erregen. Aber die Ausführung des ästhetischen Gegensatzes zwischen Natürlichkeit und Idealität muß für die allgemeine Theorie des Kunstschönen, den zweiten Theil der allgemeinen Aesthetik, zurückgelegt werden.

IV.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Erhabenen.

Schon in der ersten Erläuterung des Begriffs vom Schönen überhaupt mußte vorläufig gezeigt werden, wie das eigentlich Schöne mit dem Erhabenen verwandt ist. Jetzt erst, nachdem wir das eigentlich Schöne durch Zerlegung in seine Elemente näher kennen gelernt haben, können wir deutlicher einsehen, wie es sich zu dem Erhabenen verhält.

Wir nennen das Erhabene auch groß im ästhetischen Sinne. Der Begriff des

Großen überhaupt aber ist in seiner Wurzel mathematisch, nicht ästhetisch. Das Große würde gar keine ästhetische Wirkung thun können, wenn nicht zu der mathematischen Reflexion, durch die wir extensiv und intensiv, arithmetisch und geometrisch, eine Größe von der andern unterscheiden, eine ganz andre Art von Reflexion sich gesellen könnte, die entweder an sich schon ästhetisch ist, oder wenigstens leicht einen ästhetischen Charakter annimmt. Aber schon der mathematische Begriff einer Größe schließt ein Verhältniß des Endlichen zum Unendlichen in sich. Denn die Mathematik kennt nichts Größestes und nichts Kleinstes. Ueber allem Meßbaren liegt das Unermeßliche, über allen Zahlen die Unzahl. Wenn das Große ein Object des kalten Verstandes wird, verschwindet diese Beziehung der Größen auf das Unendliche entweder ganz aus der Reflexion, oder der kalte Verstand sucht das Unendliche selbst in ein Endliches zu verwandeln, und in der höheren Arith-

metik besonders der Unzahl die Dignität einer Zahl durch Annäherungen zu geben. Aber das Gefühl reißt uns in der Schätzung ungewöhnlicher Größen über die Schranken der mathematischen Begriffe hinaus. Wenn irgend etwas durch seine Größe, von welcher Art sie auch sey, im Verhältnisse zu uns selbst so auf unser Gefühl wirkt, daß Zahl und Maß in der Reflexion verschwinden, und die Idee des Unendlichen, ungefesselt durch logische und mathematische Formen, dunkel, aber gewaltig, das staunende Gemüth ergreift, dann ist das Große in dieser höhern, mehr als mathematischen Reflexion ästhetisch = groß oder erhaben.

Man erniedrigt das Erhabene tief unter seine Würde, wenn man es mit dem geistvollen Burke auf Affecten der Furcht und des Schreckens zurückführen will. Unstreitig hat das Erhabene zuweilen etwas Furchtbares, auch wohl Schreckliches. Aber in

seiner ästhetischen Reinheit wird es nur da empfunden, wo es mit stiller Majestät, imposant, aber nicht erschütternd, nicht drohend, sondern herzerhebend, den menschlichen Geist gleichsam über sich selbst entrückt. Auch der Rückblick auf unsre eigne Kleinheit im Verhältnisse zu dem Großen, das wir als erhaben empfinden, hat an dieser Empfindung einen nothwendigen Antheil. Aber sobald die Reflexion mehr die Richtung auf uns selbst nimmt, als in einem freien und freudigen Aufschwung zum Unendlichen übergeht, wird das rein Erhabene zum Grauenvollen; und dieses Grauenvolle wird widrig, wenn Furcht, oder Betrachtung unsrer eignen Kleinheit und Ohnmacht, in der Reflexion die Oberhand gewinnen. Denn wie sollte uns nicht widern vor einer Vorstellung, die uns gewissermaßen vor uns selbst erniedrigt und unser Nichts fühlen läßt? Selbst das Schauerliche im Kleinen, das Gespensterhafte, das im Grunde gar nichts Erhabenes hat, würde uns durch

seine nächtliche Seltsamkeit nicht ästhetisch interessiren, wenn es uns nur in die Stimmung von Kindern setzte, die sich im Dunkeln fürchten. Aber das Nächtliche erhöht den Reiz der Seltsamkeit, und giebt ihr eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Erhabenen durch eine geheimnißvolle Andeutung des Dunkels, in welchen sich das uranfängliche Walten und Wirken der Natur vor unsern Sinnen verbirgt. Die Furcht ist dann nur eine zufällige Unterlage jener höheren Empfindung, die uns wieder von weitem an das Unendliche erinnert; und gerade so wirkt die Furcht in der Empfindung des Grauenvoll-Erhabenen nur mit, dieser Geistesstimmung einen besondern und zufälligen Charakter zu geben. Grauenvoll und gräßlich-erhaben kann sogar eine Hölle seyn; aber die Empfindung des Rein-Erhabenen ist immer ein Blick in den Himmel. Auch im tragischen Pathos ist das Erschütternde wohl zu unterscheiden von dem Erhabenen in seiner Reinheit. Das be-

rühmte Doch! in Lessing's Emilia Galotti wirkt erschütternd genug; aber erhaben ist es bei weitem nicht in dem Grade, wie der Schluß von Schiller's Jungfrau von Orleans.

Erhaben im ästhetischen Sinne ist aber auch nicht alles, was eine moralische Würde hat. Es giebt eine moralische Größe, die das ästhetische Interesse völlig niederschlägt. Ist etwas, rein moralisch betrachtet, größer, als das stille Dulden einer gebeugten Seele in der rastlosen Erfüllung drückender Pflichten, die besonders deßwegen so drückend sind, weil sie eine Reihe kleiner, aber unaufhörlich wiederkehrender Aufopferungen, und eine rastlose Selbstverleugnung ohne allen imposanten Heroismus verlangen? Was könnte uns stärker erinnern an die überirdische Gewalt der moralischen Freiheit, und an ihr Verhältniß zu dem wundersamen Gesetze, das wir als einen Zeugen des Göttlichen, das Eins mit dem

Unendlichen ist, in unserm Busen tragen? Aber ästhetisch betrachtet ist eine solche Selbstverleugnung nur peinlich, und sogar zurückstoßend. Eben so verhält es sich mit den religiösen Gefühlen, die sich doch auf die Idee des Unendlichen beziehen. Die verschlossene, der Phantasie unzugängliche Andacht des frommen Quäkers, der nach seinen Grundsätzen alles, was die Phantasie aufregt, von seinen religiösen Gefühlen abwehrt, wirkt dem ästhetischen Interesse entgegen. Was für erhaben im ästhetischen Sinne gelten darf, ist immer imposant. Es thut durch seine ungewöhnliche Größe eine gewaltige Wirkung auf die Phantasie, die es, möchte man sagen, reizt, das Endliche, das so groß erscheint, in ein Unendliches zu verwandeln. Dieses Imposante nun kann sich mit dem moralischen und religiösen Interesse vereinigen. Aber es kann auch durch eine ästhetische Täuschung dem wahrhaft moralischen und religiösen Interesse sehr gefährlich werden; was be-

sonders die Bewunderung, mit der wir die heroischen Thaten großer Bösewichter vernehmen, und noch mehr die Geschichte der Religionen, beweiset.

Das Erhabene kann, wie das eigentlich Schöne, nicht erscheinen ohne eine gewisse Form. Aber im Schönen liegt die Form als eine in sich selbst zusammenstimmende Summe von Verhältnissen allem Uebrigen, was zur vollendeten Schönheit gehört, zum Grunde. Mit der Schönheit der Formen vereinigt sich die Wirkung des Erhabenen in den großen Idealen, zum Beispiel eines olympischen Jupiters, nach griechischer Ansicht des Göttlichen, oder, nach romantischer Ansicht, in den idealen Gestalten eines Christus und einer Madonna. Solche Ideale unterscheiden sich durch diesen Charakterzug sehr von denen, die zwar auch einer überirdischen Welt anzugehören scheinen, aber nichts Imposantes haben, z. B. eine mediceische Venus. Die Wirkung des

Erhabenen kann durch keine andere, als große Formen hervorgebracht werden, so weit diese Wirkung überhaupt von der Form abhängig ist, und zwar immer im Verhältnisse zu dem Maßstabe, nach welchem wir Großes von Kleinem zu unterscheiden gewohnt sind. Die ästhetische Harmonie hat an dieser Wirkung keinen Antheil. Die ägyptischen Pyramiden, große Gebirgsmassen, und viele andere auf eine ähnliche Art in das Auge fallende große Gegenstände verdanken ihren imposanten Charakter gewiß nicht einer Schönheit ihrer Form. Je bestimmter wir das Erhabene allein empfinden, desto weniger kommt überhaupt die Form des Gegenstandes in Betracht; desto mehr aber ihre Beziehung auf die Umgebungen und auf die Vorstellungen, die wir in bestimmter Hinsicht vom Großen und Kleinen haben. Dieß zeigt sich besonders bei der Unterscheidung der Arten des Erhabenen.

Die Kantische Unterscheidung des Mathematisch = Erhabenen von dem Dynamisch = Erhabenen ist in der Grundlage richtig, aber nicht bestimmt genug. Alles Erhabene hat insofern ein mathematisches Princip, als die Vorstellung von einer Größe, man wende sie an auf welche Gegenstände man wolle, in ihrer Wurzel mathematisch ist. Aber eine rein mathematische Reflexion macht das Große zum Gegenstande des kalten Verstandes, und vernichtet eben dadurch das ästhetische Interesse. Wenn der Mathematiker die Größe des Weltgebäudes zu berechnen anfängt, hört es auf, ein erhabener Gegenstand für ihn zu seyn. Dessen ungeachtet giebt es zwei Arten des Erhabenen, die man vorzugsweise mathematisch nennen kann. Alle Größe nämlich ist entweder extensiv, oder intensiv. Die extensive Größe, d. i. diejenige, die auf Maß und Zahl zurückgeführt werden kann ohne Gradverhältnisse und ohne Voraussetzung irgend einer

Kraft, unterscheidet sich auch ästhetisch von der intensiven Größe oder der Stärke, mit welcher in verschiedenen Graden vorausgesetzte Kräfte wirken. Durch extensive Größe wirkt das Geometrisch- und Arithmetisch-Erhabene, in dessen Empfindung ein contemplatives Staunen liegt, anders als das Dynamisch-Erhabene, dessen Intensität gewöhnlich mehr erschüttert, auch wenn wir sie nur in der Vorstellung empfinden. Jene beiden Arten des Erhabenen, das geometrische und das arithmetische, mögen dann, wegen ihrer näheren Verwandtschaft mit den Grundvorstellungen der Geometrie und Arithmetik, vorzugsweise mathematisch heißen. Aber auch in der Empfindung des Dynamisch-Erhabenen ist nicht gleichgültig, ob es ungemeine Naturkräfte, oder moralische Kräfte sind, deren Intensität ästhetisch auf uns wirkt.

In der Empfindung des Geometrisch-Erhabenen, dessen Grundlage in der mensch-

lichen Vorstellung der Raum ist, müßten imposante Massen, mit regelmäßigen oder unregelmäßigen Umrissen, ein schwächeres Gefühl des Unendlichen erwecken, also weniger erhaben seyn, als eine unabsehbare Leere, wenn die ästhetische Wahrnehmung nicht lieber auf großen Gegenständen ruhete, in denen das Begrenzte selbst als ein Symbol des Unbegränzten erscheint. Die Phantasie sucht sich zwar auch den leeren Raum als etwas Wirkliches zu vergegenwärtigen; aber alles Leere ermüdet bald, selbst da, wo es in das Erhabene übergeht, wie in Klopstock's Beschreibung der öden Weltregion, "wo kein Todter begraben liegt, und keiner erstehn wird". Weite und kahle Ebenen, deren Grenze sich im Horizonte verliert, erregen nur ein lästiges Gefühl des Mangels der Gegenstände, mit denen die Phantasie diesen Raum ausfüllen möchte. Selbst der glatte Spiegel der ruhigen Meeresfläche setzt den, der ihn mit ästhetischem Interesse anblickt, nur in ein

vorübergehendes Erstaunen. Weit erhabener ist das gestirnte Himmelsgewölbe, auch für den, der nicht weiß, oder nicht daran denkt, daß die flimmernden Punkte in der Tiefe des unermeßlichen Raums Weltkörper sind, die Millionen Meilen weit aus unerschöpflichen Lichtquellen ihre Strahlen unsern Augen zusenden; denn diese hellen Punkte geben dem scheinbar leeren Raume eine Art von Leben, und legen uns das Räthsel vor, was ihr Leuchten in dieser unerreichbaren Ferne wohl für einen Ursprung haben möge, und was ihr hoher Stand über den irdischen Dingen bedeute. Mit Kant annehmen, daß keine Betrachtung, die dem Verstande angehört, in solche ästhetische Anschauungen sich mischen dürfe, wenn das Erhabene des Eindrucks rein empfunden werden soll, heißt, die Empfindung des Erhabenen im menschlichen Gemüthe widernatürlich auf die unmittelbaren Wirkungen der physischen Wahrnehmung beschränken. Erst durch Betrachtungen, zu denen die Astronomie den Weg

gebahnt hat, wird der gestirnte Himmel in unsrer Vorstellung zu dem erhabensten aller Gegenstände in der Natur. Colossale Massen, wie die ägyptischen Pyramiden, wirken um so imposanter, je weiter der scheinbar leere Raum ist, der sie umgiebt, ohne sie in unsern Augen, nach dem angenommenen Maßstabe des Großen, zu verkleinern.

Dürfte der Verstand sich nicht einmischen in die reine Empfindung des Mathematisch-Erhabenen, so würde nicht arithmetisch auch das Zahllose erhaben seyn können. Denn an allem Zählen nimmt der Verstand Antheil. Eine ungewöhnliche Menge von Dingen kann uns also auch nicht als zahllos erscheinen, wenn sie uns nicht, wäre es auch nur in einer dunkeln Empfindung, reizt, sie zn zählen, also, unsern Verstand zu gebrauchen. Aber zum wirklichen Geschäfte des Zählens darf es nicht kommen, wenn das Zahllose als erhaben empfunden

werden soll. Wegen der zu nahen Verwandtschaft des Zahllosen mit den kalten Zahlen hat auch die bloße Vorstellung von einer unzähligen Menge eben so wenig Imposantes, als die wirkliche Erscheinung einer Menge von Dingen, die nicht leicht zu zählen sind. Die Millionen und Myriaden thun in der Poesie selten die Wirkung, die sich die Dichter von ihnen versprechen. In dem Anblicke eines aufgeregten Ameisenhaufens, wenn die unzähligen muntern Thierchen durch einander laufen, hat vermuthlich noch niemand etwas Aesthetisch-Großes gefunden. Der Contrast zwischen der Unzahl, die sich auf das Unendliche bezieht, und dem Wimmeln kleiner Geschöpfe hat sogar etwas, das sich zum Komischen neigt, und auch wohl in das Widrige übergeht. Da erst wird das Unzählbare erhaben, wo die Gegenstände, die wir nicht zu zählen vermögen, uns schon durch eine andere Art von ästhetischer Größe interessiren, oder noch mehr, wo Theile der Zeit in Be-

tracht kommen, die sich in die Ewigkeit verliert. Die reine Idee des Ewigen gehört ästhetisch zu den erhabensten, die der menschliche Geist fassen kann. Was auch nur Jahrhunderte dauert, wird, nach einer allgemein bekannten Schätzung, ehrwürdig, wie man es in dieser Bedeutung nennt, durch sein Alter. Und diese der menschlichen Seele tief einwohnende ästhetische Schätzung des Alten wächst in dem Maße, wie eine Reihe von Jahrhunderten, vorwärts oder rückwärts, lebhafter die dunkle Idee des Ewigen hervorruft, das über aller Zeit liegt.

Das Dynamisch-Erhabene der Natur richtet sich in unsrer Vorstellung nach dem Maße des Gewöhnlichen in der Erscheinung der physischen Kräfte des Menschen. Denn wo sollten wir ein anderes Maß finden, in der Vergleichung physischer Kräfte das Große von dem Kleinen zu unterscheiden? Im All der Dinge kostet es

der Natur eben so wenig Mühe, ein Sonnensystem zu bauen, als ein Sonnenstäubchen in der Luft schweben zu lassen. Aber dem Menschen erscheint groß, was über seine eignen Kräfte geht, das heißt, über den gewöhnlichen Grad menschlicher Kraft. Geschicklichkeit, die nur als physisches Talent in Betracht kommt, und seltene Fertigkeit, die durch Uebung erworben werden kann, haben nichts Großes. Kampfspiele im Zusammentreffen physischer Kräfte sind imposant nur dann, wenn eine Gewalt in ihnen erscheint, die über die gewöhnlichen Schranken der menschlichen Natur hinaus reicht. Kämpfe zwischen Löwen und Elephanten staunen wir an; Hahnengefechte nicht. Ein Schlachtgetümmel, wo Schaaren gegen Schaaren anstürmen, hat etwas Großes, weil da die vereinten Kräfte Vieler als eine einzige Kraft erscheinen. Noch imposanter sind die Erscheinungen, in denen die Natur außerhalb aller individuellen Formen in wilder Freiheit mit sich selbst zu

kämpfen scheint; zum Beispiel das Meer im Sturme; ein tobendes Gewitter; eine hoch lodernde und große Massen zerstörende Feuersbrunst; oder mächtige Wasserfälle. Auch die ruhenden Wirkungen solcher zerstörenden Kräfte behalten den Reiz des Erhabenen. Das Melancholisch-Imposante großer Trümmern wirkt auch auf Gemüther, die sonst eben nicht ästhetisch gestimmt sind. Aber bei der Schätzung physischer Stärke eines menschlichen Individuums sinkt die Empfindung des Erhabenen in demselben Verhältnisse, wie die moralische Bildung steigt. Und doch wird in jedem Heldengedichte ein Held auf dem Schlachtfelde, der nicht zugleich durch physische Kraft den gewöhnlichen Menschen überlegen ist, vor unsrer Phantasie lange nicht so gut bestehen, als ein anderer, dessen Arm so mächtig, wie sein seltener Muth, den Feind schlägt.

Ueber das Physisch-Imposante siegt die moralische Größe auch in der ästheti-

schen Reflexion, wenn der Mensch in seinem Innern gebildet genug ist, die Kraft, durch die er sich selbst eine Würde erwerben kann, höher zu schätzen, als alle Naturkräfte. Daß es eine rein moralische Größe giebt, die nicht imposant ist, erkennen wir erst in der Vergleichung einer gewissen Art, zu handeln, mit bestimmten Begriffen von Pflichten. Diese Begriffe gehen das ästhetische Interesse nichts an. Aber auch in der ästhetischen Reflexion erfüllt rein moralische Größe von imposanter Art, eine Christusgröße zum Beispiel, das gebildete Gemüth mit einem Staunen, das keine homerische Götter- und Heldenwelt in diesem Grade erregt. Das Gefühl unterscheidet nur nicht immer moralische Scheingröße von jener reinen und wahren. Wir staunen gewöhnlich mehr die Kraft an, die zu großen Gesinnungen und Entschlüssen gehört, als ihren moralischen Werth. Aller Heroismus hat etwas Erhabenes, auch wo wir seine Aeußerungen nach wahren Begriffen von

moralischer Größe mißbilligen. Vor einer gesunden Moral erscheint keine Leidenschaft groß; aber die Aesthetik muß das Imposante der großen Leidenschaften anerkennen, deren Effect in der Kunst besonders aus dem heroischen Trauerspiele bekannt ist. Auch der verwerflichste Ehrgeiz, die Herrschsucht, die Rachsucht, die leidenschaftliche Liebe werden, zwar nicht durch sich selbst, aber durch die heroische Kühnheit, zu der sie entflammen, ein erhabener Stoff der Kunst. Sogar Milton's Satan ist ein ästhetisch-großer Charakter. Nur den versteckten, kleinlich-schlauen, heuchlerisch sein Ziel verfolgenden Bösewicht verabscheuen wir ästhetisch, wie moralisch.

Ueber allen Arten des Erhabenen, die man mathematisch, oder dynamisch nennen kann, liegt das Religiös-Erhabene, das in der ganzen Fülle seiner Bedeutungen unter keine jener Rubriken paßt. Denn nur das wahrhaft Göttliche ist absolut-

groß. In ihm vereinigt sich das Unbegrenzte, Ewige, im Weltall Allmächtige, mit dem Heiligen, dem die reinste Sittlichkeit endlicher Wesen sich nur aus einer weiten Entfernung nähert. Aber auch dieses wahrhaft Göttliche wird von der Phantasie gewöhnlich umgestaltet zum Schein-Göttlichen. Wie der Mensch, von unendlicher Bethörung umfangen, und doch in dieser Bethörung wirklich fromm, zu mancherlei Göttern und Heiligen beten kann, richtet sich auch in der ästhetischen Reflexion das Religiös-Erhabene nach den mannigfaltigen religiösen Vorstellungen, die der wahren Idee des Göttlichen oft seltsam widerstreiten. Hier kann das Subjective in einen solchen Conflict mit dem Objectiven gerathen, daß nach gewissen Vorstellungen sogar lächerlich erscheint, was nach andern religiösen Ansichten durch symbolische Bedeutung sehr erhaben ist.

V.

Vom Verhältnisse des Schönen zum Komischen.

Wie dem Erhabenen das Komische gegenübertritt, und wie Beides in dieser Entgegensetzung sich zum Schönen verhält, zeigt sich nirgends deutlicher, als in der Poesie. Die Komödie steht nicht nur der eigentlichen Tragödie entgegen, die zu den erhabenen Dichtungsarten gehört; auch durch bloße Parodie läßt sich keine Art ernsthafter Dichtungen so leicht in das Lächerliche verdrehen, als die Tragödie. In der komischen Darstellung erscheint jeder Gegenstand in unsrer Schätzung herabgewürdigt und in dieser Hinsicht verkleinert. Aber daß diese Verkleinerung sich im Unendlichen verliere, wie in der entgegengesetzten Richtung das Erhabene in das Unendliche übergeht, folgt gar nicht aus dem Gegensatze zwischen dem Komischen und dem Erhabenen. Die Lehre einiger neuern deutschen Aesthetiker, daß der

Reiz des Komischen, wie der Reiz des Erhabenen, auf die Idee des Unendlichen sich beziehe, ist einer unter mehreren Versuchen, nahe liegende Erklärungsgründe, die nicht tief genug geschöpft zu seyn scheinen, zu ersetzen durch sinnreiche Abstractionen, die zu gar keiner befriedigenden Erklärung führen.

Die Theorie des Komischen in ihrem ganzen Umfange greift weit über die Grenzen der Aesthetik hinaus. Verwirrt und verdunkelt ist diese Theorie besonders durch falsche Ansichten des Verhältnisses des Komischen zum Lächerlichen. Noch immer nennt man hier und da das Komische eine Gattung des Lächerlichen. Und doch unterscheidet schon der gemeine Sprachgebrauch zwischen dem Komischen und dem Lächerlichen scharf und richtig. Niemand hält ein komisches Gedicht für eine besondre Gattung lächerlicher und folglich des Spottes würdiger Gedichte. Nur aus Höflichkeit nennt man einen lächerlichen Menschen

wohl zuweilen ein komisches Subject. Der Flecken des Lächerlichen haftet immer an dem Gegenstande, oder scheint wenigstens an ihm zu haften. Das Komische aber ist ein besonderer Reiz der Form, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint. Dieser Reiz läßt sich aber nicht erklären, wenn man nicht ausgeht vom Lächerlichen überhaupt. So sieht sich die Aesthetik noch einmal zu einer Abschweifung in die Psychologie genöthigt, um zuerst vom Lächerlichen überhaupt und von dem mit der Wahrnehmung des Lächerlichen verbundenen physischen Lachen Rechenschaft zu geben.

Jedermann weiß, daß ein physisches Lachen noch auf gar mancherlei andre Art erregt werden kann, als durch die Wahrnehmung widersinniger, oder widersinnig scheinender Verhältnisse, die wir lächerlich nennen. Da ein physischer Kitzel, er werde bewirkt, wodurch er wolle, an sich nicht das Mindeste mit der Empfindung des

Schönen gemein hat, so ist im Allgemeinen gewiß genug, daß auch das physische Lachen mit der Empfindung des Schönen unmittelbar nichts gemein hat. Aber das Wohlgefallen, das mit der intellectuellen Wahrnehmung des Lächerlichen verbunden ist, scheint mit dem Interesse für das Schöne verwandt zu seyn. Und doch schließt das Schöne innere Harmonie in sich. Es steht folglich auch allem Widersinnigen, sich selbst, oder seine beabsichtigte Wirkung Zerstörenden, entgegen. Das Lächerliche aber ist immer eine besondre Erscheinung des Widersinnigen, das sich selbst, oder wenigstens seine beabsichtigte Wirkung, zerstört. Das Lächerliche an sich, es finde sich, wo es wolle, ist also mit dem H ä ß l i c h e n verwandt. Wie es nun zugeht, daß das Widersinnige unter gewissen Umständen unleugbar einen intellectuellen Reiz für uns hat, da es uns doch unter andern Umständen nur mit Verachtung und Widerwillen erfüllt, sucht man vergebens, nach der Lehre des Philosophen

Wolf, aus einem unseligen Hange zur Schadenfreude, oder, nach Platner, aus einer verzeihlichen Aeußerung des Stolzes zu erklären. Unschuldige Scherze sind von aller Schadenfreude weit entfernt. Ohne die mindeste Anwandlung von Stolz lacht Mancher, wenn ein bloßes Spiel des Zufalls ernsthafte Geschäfte stört, zum Beispiel, wenn ein Hund in dem Augenblicke zu bellen anfängt, da ein ernsthafter Mann eine Rede halten will. Wie Schadenfreude, Stolz, Rachsucht, Bosheit sogar, den Reiz des Lächerlichen verstärken können, ist bekannt genug. Aber das Wohlgefallen am Lächerlichen ist gar oft eine der harmlosesten Gemüthsergötzungen, die es nur geben kann. Es setzt nichts weiter voraus, als, daß widersinnige, oder widersinnig scheinende Verhältnisse, sie mögen veranlaßt seyn, wodurch sie wollen, uns überraschen in Augenblicken, da der Eindruck, den sie durch diese Ueberraschung auf uns machen, nicht durch eine andre Empfindung vernich-

tet wird. Wie der menschliche Organismus diese sonderbare Wirkung hervorbringt, daß das Gefühl der intellectuellen Wahrnehmung von wirklichen, oder auf bloßer Einbildung beruhenden Mißverhältnissen, aus dem Mißfallen, das ihre erste Folge seyn muß, durch Ueberraschung zu einem mit physischen Kitzel verbundenen Wohlgefallen wird, hat noch keine Physiologie zu erklären vermocht. Physisch aber, nicht geistig, ist die Annehmlichkeit des Lächerlichen in sich selbst ohne allen Zweifel auch da, wo der innere Kitzel aus der Wahrnehmung überraschender Mißverhältnisse entspringt. Denn ein geistiges Wohlgefallen kann nicht aus Mißverhältnissen entspringen. Zum Bewundern wohlthätig hat die Natur dafür gesorgt, daß der zurückstoßende Widersinn, an welchem das menschliche Leben so reich ist, uns unter gewissen Umständen wenigstens durch Ueberraschung anzieht und belustigt, indem die überraschende Wahrnehmung unsre Nerven in eine Bewegung setzt, als ob wir physisch

gekitzelt würden. Zuweilen wird das Lächerliche, wie das Wahre, erst entdeckt durch Studium des Gegenstandes, wie z. B. in Hogarth's satyrischen Gemählden. Aber auch da muß uns im Einzelnen die Entdeckung überraschen, wenn wir lachen, oder zum Lachen gestimmt werden sollen. Hat aber ein Gegenstand, oder ein Zug an ihm, diese Wirkung ein Mal auf uns gethan, so erneuert auch zuweilen die Widerhohlung des Eindrucks, oder die bloße Erinnerung, denselben physischen Reiz, bis er, wie jeder Reiz, durch fortgesetzte Widerkehr sich selbst aufreibt.

Der Psychologie kommt es zu, die Verschiedenheit der Arten des Lächerlichen außer den Beziehungen auf das Komische, das ein Erzeugniß des Witzes ist, weiter zu untersuchen. Die Aesthetik achtet auf das Lächerliche nur insofern, als es die Grundlage des Komischen ist. Denn das Komische tritt, wenn gleich ursprünglich eben-

falls vom Schönen verschieden, doch mit dem Schönen in eine merkwürdige Verbindung, sowohl im wirklichen Leben, als in der Kunst. Das Komische ist eine Gattung des Witzigen. Komisch ist die witzige Darstellung, in welcher ein Gegenstand lächerlich erscheint. Da nun der Witz, das Vermögen glücklicher Einfälle, das heißt, treffender und überraschender Verbindungen von Begriffen, keiner Regel folgt, die der Geistesthätigkeit überhaupt eine bestimmte wissenschaftliche, oder moralische, oder gar religiöse Richtung gäbe, so ist das freie Wohlgefallen, das wir an glücklichen Einfällen um ihrer selbst willen und ohne alle Nebenbeziehungen finden, allerdings schon ästhetischen Ursprungs. Daher die wirkliche Verwandtschaft des Witzigen überhaupt, und folglich auch des Komischen, mit dem Schönen. Aber wie nicht jedes ästhetische Interesse schon wirkliche Empfindung des Schönen ist, so können auch die glücklichen Einfälle, die uns ergötzen, sehr weit von den

Verhältnissen entfernt seyn, die zum Schönen wesentlich gehören. Wir haben oben gesehen, was Schönheit eines Gedankens ist; aber bei weitem nicht alle witzigen Einfälle sind schöne Gedanken. Also nur dann ist das Komische schön, wenn die witzige Darstellung, in der ein Gegenstand lächerlich erscheint, mit jenen Verhältnissen sich vereinigt, in denen wir das Schöne empfinden. Der Witz, dessen Theorie übrigens nicht weiter in die Aesthetik gehört, bringt auch ernsthafte Einfälle hervor, ob er gleich im Deutschen dann gewöhnlich nicht mehr, wie ehmals, Witz genannt wird. Durch mancherlei ernste Beziehungen, die aber den Reiz des Lächerlichen nicht niederschlagen dürfen, kann das Komische noch enger an das Schöne sich anknüpfen. Nie aber wird das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen rein empfunden, weil immer ein versteckter Widerspruch zurückbleibt zwischen der innern Harmonie, die das erste Element der Schönheit ist, und

den Mißverhältnissen, deren überraschende Erscheinung das Lachen erregt.

Durch komische Verwickelung und Auflösung entsteht eine besondre Sphäre für die schöne Kunst. Aber auch die Natur verwickelt manche Verhältnisse im Leben so sonderbar, als ob sie Lustspiele dichten wollte. Da erscheint uns in einer ästhetischen Täuschung der blinde Zufall als witzig, und gleichsam dem menschlichen Witze vorarbeitend. Auf kunstreicher Nachahmung solcher natürlichen Verwickelungen beruhet ein großer Theil des Reizes der spanischen Intriguenkomödie.

Da das Schöne in der Verschmelzung mit dem Komischen nie rein empfunden wird, so suchte der gebildete Geschmack von jeher auf mannigfaltigen Wegen eine ernste Zugabe zum Komischen in der Kunst. Komisch ohne alle ernste Beziehung ist nur der Scherz. Auch die Grazien können

scherzen. Aber ein langer fortgesetzter Scherz ermüdet. Derbe, das heißt, nicht feine Scherze, im Deutschen auch Späße genannt, werden leicht platt. Unschickliche Scherze beleidigen den guten Geschmack und das sittliche Gefühl, mögen sie auch übrigens noch so unschuldig seyn. Aber je mehr treffender Ernst sich hinter dem Scherze verbirgt, desto gehaltvoller ist ein komischer Einfall. Tritt dieser Ernst als Spott hervor, das heißt, als ein Bestreben, den Gegenstand, den der Witz trifft, herabzusetzen in unsern Augen, so heißt der witzige Einfall satyrisch. Boshafte und ungerechte Satyre ist Beleidigung des sittlichen Gefühls; aber der Reiz eines wahrhaft witzigen Einfalls ist so mächtig, daß wir nicht immer nach der Quelle fragen, aus der er geflossen seyn mag; und wenn wir an diese Quelle nicht denken, ist es für die ästhetische Wirkung gleichgültig, ob die Satyre boshaft und ungerecht ist, oder liberal und gerecht. Die liberale und ge-

rechte Satyre trifft immer nur Thorheiten, die wirklich diesen Namen verdienen. Sie ist eine treffliche Dienerin der gesunden Vernunft. Laster greift sie nur von derjenigen Seite an, wo das Widersinnige, nicht der böse Wille, in unsittlichen Handlungen hervorsticht; denn wo das Unsittliche auffallend von bösem Willen ausgeht, und mehr dem schlechten Herzen angehört, als dem bethörten Kopfe, ist es widrig. Die bittere Züchtigung, mit der ein entrüstetes edles Gemüth das Laster verfolgen darf, ist von der echten Satyre sehr verschieden. Diese ist ihrer ästhetischen Natur nach heiter und munter. Selbst dem Laster entzieht sie das Widrige, indem sie es in das Gebiet das bloßen Thorheit hinüber zieht. Zum Lachen stimmt sie uns, nicht zum Zürnen. Und eben dadurch kann sie freilich, ohne es zu wollen, den guten Sitten zuweilen gefährlich werden; denn wer sich gewöhnt, einen Gegenstand der gerechten Verachtung zum Stoffe des Muthwillens

und der Ergötzung zu machen, läuft immer einige Gefahr, sein sittliches Gefühl dadurch abzustumpfen, und am Ende sich selbst manches Unwürdige zu verzeihen, das doch nur lustig erscheint. Aber dieser Vorwurf, den einige Moralisten nicht ohne Grund manchem übrigens unverwerflichen Lustspiele gemacht haben, trifft doch mehr die Charakterschwäche derer, die sich durch den Uebermuth des Witzes verführen lassen. Denn eine gewisse Sphäre des Uebermuths muß dem komischen Witze gegönnt bleiben, wenn er nicht erschlaffen soll; und was nicht unsittlich gemeint ist, soll auch nicht unsittlich verstanden, noch weniger so angewandt werden. Wie der witzige Spott oft um so schneidender trifft, wenn er *ironisch* wird, das heißt, die Miene des Ernstes selbst annimmt, indem er das Gegentheil von dem auszudrücken scheint, was er wirklich ausdrückt, ist allgemein bekannt, aber noch immer nicht nach den Forderungen der feineren Seelenkunde hinlänglich erklärt.

Wie verschieden das Komische, seiner ursprünglichen Natur nach, vom wahrhaft Schönen ist, zeigt sich auch in der schwankenden Subjectivität der meisten komischen Effecte. Wer an unwandelbare Gesetze des Natürlichen und Vernünftigen glaubt, wird nicht bezweifeln, daß auch eine objective und bleibende Lächerlichkeit aus dem Streite der Natur und der Vernunft mit der Unnatur und der Unvernunft hervorgeht. Wo der komische Witz dieses wahrhaft und objectiv Lächerliche für die gesunde Vernunft aller Zeitalter und Nationen hervorhebt, da reicht ihm die Weisheit selbst den Kranz. Aber für den komischen Effect des Augenblicks ist es völlig einerlei, ob der Weise über den Thoren, oder ob ein Narr über den andern lacht; denn von unsern zufälligen Meinungen und Ansichten hängt weit mehr, als von der Natur der Sache, ab, ob uns etwas als lächerlich erscheint. So erscheint oft dem Einen als lächerlich, was der Andere wohl gar ehrwürdig findet.

Der komische Witz aber bringt noch mehr Verwirrung in die Objectivität des Lächerlichen, wenn er lächerlich macht, was seiner Natur nach gar keine lächerliche Seite hat. Nichts in der Welt ist zu finden, es sey so schön, so vernünftig, so rührend, so ehrwürdig, als es wolle, was sich durch seltsame, disparate, auch wohl freche Zusammenstellung mit andern Dingen nicht in das Gebiet der Mißverhältnisse herüberziehen und eben dadurch lächerlich machen ließe. Die Travestirungen, zum Beispiel die in Blumauer's Aeneide, verdanken ihre erschütternd komische Kraft oft den unbedeutendsten Nebenverhältnissen, die dann aber als auffallende Mißverhältnisse hervortreten. Der komische Witz kann also auf schwache Seelen eben so verderblich, als wohlthätig, wirken, je nachdem er entweder der gesunden Vernunft vorarbeitet, oder mit dem Lächerlichen nur muthwillig spielt. Und doch sind auch diese Spiele unschuldig für den, der sie versteht. Wer im Ernste etwas lä-

cherlich macht, worüber nicht zu lachen ist, den ergreife die Satyre eines andern witzigen Kopfs, und stelle ihn selbst im Lichte des Lächerlichen zur Schau aus.

Das wahrhaft und objectiv Lächerliche hat für die Meisten, eben darum, weil ihnen an der Autorität der Vernunft weniger gelegen ist, als an einem lustigen Augenblicke, nur einen schwachen Reiz, wenn es nicht durch zufällige, locale, oder individuelle Beziehungen und Anspielungen belebt wird. Auch dieß bestätigt die ganze Geschichte der komischen Litteratur. Ist es aber wohl der Mühe werth, sich ein eifriges Studium daraus zu machen, alle solche Anspielungen zu verstehen? Und doch werden die meisten komischen Geisteswerke in denselben Verhältnissen unverständlicher, wie das Zeitalter sich ändert. Ein großer Theil ihrer komischen Kraft verschwindet mit dem Publicum, das sie zunächst interessiren sollten.

Die bekannten Unterscheidungen zwischen dem Hochkomischen und dem Niedrigkomischen sind in der Natur der Sache gegründet, und für die Kritik nicht unwichtig, aber in den eingeführten Bedeutungen sehr schwankend. Denn was wahrhaft hoch, oder niedrig genannt werden soll in Verhältnissen, wo das ästhetische Interesse dem moralischen begegnet, muß doch zuletzt nach moralischen Begriffen entschieden werden. Aber auf der äußersten Höhe der komischen Darstellungen, zum Beispiel in den Komödien des Aristophanes, glänzt nicht immer die Moral in jeder Hinsicht, so lobenswerth auch namentlich bei Aristophanes die politische Tendenz seiner Stärke ist. Zu jener ästhetischen Höhe erhebt sich der komische Witz, wenn er in Formen, die schon an sich einen hohen ästhetischen Werth haben, das Ideale parodirt, ohne es durch die Parodie zu zerstören. Eine kühne Caricatur tritt dann als Gegentheil des Idealen hervor. Mit diesem Wagstücke des Wi=

tzes verträgt sich aber auch moralisch niedriger Scherz und boshafte Satyre. Das Hochkomische im ästhetischen Sinne kann also sehr verschieden seyn von dem Edelkomischen nach moralischen Begriffen; nnd dieses verlangt wieder nicht immer die Feinheit und Umsicht, durch die sich der vornehme Witz der großen Welt vor dem derben Volkswitze unterscheidet. Die muthwilligen Spiele des Volkswitzes sind nicht selten da, wo sie unsittlich scheinen, weit unschuldiger und verzeihlicher, als die feinen, das moralische Gefühl scheinbar schonenden und doch dieses Gefühl unter einer ästhetischen Hülle desto tiefer verletzenden Ergießungen der Galle, oder der Lüsternheit, eines verdorbenen Weltmannes. Das Niedrigkomische wird also auch oft sehr uneigenlich burlesk genannt. Denn burlesk nennt der Italiener, dem dieses Wort angehört, alles Spaßhafte, wobei auf äußere Decenz und Convenienz keine Rücksicht genommen wird. Mit dieser Spaßhaftigkeit

kann sich niedrige, aber auch sehr edle Satyre verbinden, zum Beispiel in den Comödien von Gozzi.

Einen der feineren Reize, den das Komische in Verbindung mit dem Schönen annehmen kann, verdankt es der Naivetät. Durch den Gegensatz zwischen der witzigen Darstellung und der kindlichen oder kindlich scheinenden Arglosigkeit dessen, der den Einfall hat, ohne selbst zu wissen, wie viel er damit ausdrückt, oder andeutet, wird der komische Effect verdoppelt. Dieß wissen auch schon im gemeinen Leben die komischen Erzähler sehr gut, wenn sie sich eine trockene Miene geben, als ob sie etwas ganz Gewöhnliches vorzutragen hätten. Aber die feinere, wahrhaft unschuldige Naivetät, die ohne Verleugnung des kindlichen Sinnes bis zur Eleganz gebildet ist, und mit den Grazien zu scherzen gelernt hat, ist sehr selten. Jean Lafontaine, obgleich kein

großer Dichter, steht als komisch=naiver Erzähler unter den Dichtern einzig da.

Eine gewisse Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden hat man launig oder humoristisch genannt, seitdem der Engländer Sterne durch seine Romane zum ersten Male gezeigt zu haben schien, daß der rührendste Ernst dem Scherze und der Satyre nicht so widerstreitet, wie man gewöhnlich glaubt. Der größte der deutschen Humoristen, Richter, unter dem Namen Jean Paul berühmt, will das Humoristische von dem Launigen unterschieden, und den komischen Witz nur dann humoristisch genannt wissen, wenn er das Ideale nicht etwa wie Aristophanes, sondern so umkehrt, daß die Nichtigkeit und moralische Dürftigkeit des wirklichen Lebens im Gegensatze mit dem Idealen auffallend und rührend hervortritt. Aber lassen sich nicht noch mehrere merklich verschiedene Arten der Verschmelzung des Komi=

schen mit dem Rührenden denken? Und wie soll man den Humor, der das Ideale auf diese Art umkehrt, in andern Sprachen nennen, wo das Wort Humor überhaupt gleichbedeutend ist mit dem deutschen Laune? Passender bezeichnet man die verschiedenen Arten des Humors oder der Laune mit den Namen merkwürdiger Männer, die nach ihrer individuellen Sinnesart scherzend und spottend zu rühren verstanden. Der sokratische Humor philosophirt heiter scherzend und innig rührend noch am Rande des Grabes. Der sternische Humor tändelt anmuthig, aber ein wenig weinerlich, mit dem Ernste des Lebens. Der jeanpaulische Humor erschafft ein tragikomisches Pathos, in welchem die Bestimmung des Menschen so groß, und die menschliche Natur, wie sie gewöhnlich ist, so klein erscheint, daß sich das Lachen in ein inniges Mitleid, aber auch in eine Weltverachtung auflöset, die so schmerzlich werden kann, daß sie uns selbst gegen das Schöne

gleichgültig macht. Das Große, das Kühne das Sinnreiche, kann mit humoristischen Darstellungen dieser Art mannigfaltig bestehen; aber reines Gefühl für das Schöne ist mit der Seltsamkeit eines solchen tragikomischen Pathos nicht so leicht vereinbar.

Zweite Abtheilung.

Allgemeine Theorie der schönen Künste.

I.

Princip der schönen Kunst.

Wenn man verstanden hat, was das Schöne überhaupt ist, es zeige sich in der Natur, oder in Kunstwerken, so bleibt noch vieles zu erörtern übrig, was die Kunstschönheit allein angeht. Denn in der Empfindung dieser Schönheit tritt zu dem allgemeinen ästhetischen Interesse noch ein besonderes, das Kunstinteresse, hinzu. Unterscheidet man dieses nicht genau von jenem, so entsteht eine Verwirrung der

Begriffe, deren Folge einseitige, oder ganz falsche, Schätzung des Kunstschönen ist.

Für Kunst überhaupt interessirt sich der Mensch, wenn die Leidenschaften und die animalischen Bedürfnisse schweigen, wie für das Wahre, das Gute, und das Schöne, unmittelbar und ohne Nebenzwecke. In einem Kunstwerke, von welcher Art es auch sey, erkennt der denkende Geist die Gesetze seines eigenen Schaffens und Wirkens. Er empfindet, daß er durch seine Kunstfähigkeit allein fähig wurde, sich über die Thierheit zu erheben, und zur höheren, wissenschaftlichen und sittlichen Bildung fortzuschreiten. Dieses der menschlichen Natur tief inwohnende Kunstinteresse ist unmittelbar weder auf das Schöne, noch sonst auf etwas anderes, außer dem Technischen selbst, gerichtet. Aber es vereinigt sich mit dem ästhetischen Interesse, und giebt diesem einen neuen Charakter, den artistischen, wenn wir das Schöne als ein Erzeugniß der Gei-

steskraft und des Talents bewundern. Diese Bewunderung ruft aber auch, früher oder später, die Kritik hervor. Mit der Natur können wir vernünftigerweise nicht rechten. Aber den Künstler, der uns nicht Genüge thut, dürfen wir fragen: Hast du nicht gefehlt? Warum hast du deine Sache so, und nicht anders, gemacht? Denn die Kunst trägt in sich den Anspruch auf Zweckmäßigkeit; und über das, was in seiner Art für zweckmäßig gelten soll, hat Jéder, wer den Zweck in's Auge fassen kann, eine Stimme. Dafür aber sollen wir auch mit dem Künstler die Freude theilen, die es ihm selbst machte, mit der schaffenden und bildenden Natur zu wetteifern. Ein Gemählde hat einen Kunstwerth, auch wenn es nur ein sprechend ähnliches Porträt, oder überhaupt ein treues Abbild der Natur ist. Auch in der Nachbildung natürlich schöner Formen kann die Kunst mit der Natur wetteifern, ohne etwas aus der Seele des Künstlers hinzu-

zufügen. Höher steigt der Kunstwerth, wo die Phantasie des Künstlers sich in einer reichen Erfindung offenbart. Aber erst dann erreicht ein Werk der schönen Kunst den Gipfel der Vortrefflichkeit, wenn sein ästhetischer Gehalt mit dem Kunstwerthe in Einem Effecte zusammenfällt, der denkende Geist sich selbst und seine innige Empfindung des Schönen in die Nachahmung der Natur, oder in den Wetteifer mit ihr, überträgt, und durch eigne Kraft, die den Stoff beherrscht, auch in der Kunst als Herr der Natur erscheint.

Also nicht Nachahmung der Natur, wie man das Wort gewöhnlich versteht, noch weniger Nachahmung der schönen Natur, sondern ästhetischer Wetteifer mit der Natur ist das Princip und höchste Gesetz der schönen Kunst.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur schließt bald mehr, bald weni-

ger, Nachahmung des Natürlichen in sich. Denn nichts Unnatürliches kann der Form unsers Daseyns gemäß unsre geistigen Kräfte harmonisch beschäftigen, folglich auch nicht schön seyn. Unsre menschliche Natur ist ja ein Theil der allgemeinen Natur, die uns umgiebt. Ihre Gesetze sind auch unsre Gesetze, wenn gleich unter Beschränkungen durch ein Gesetz der Idealität, das der denkende Geist in sich selbst trägt. Die Phantasie des Künstlers mag also immerhin Fragmente der Natur in's Unendliche durch einander mischen; was sie aus diesem Stoffe bildet, muß doch, wenn es schön seyn soll, irgend einen Typus der Natürlichkeit in sich tragen, wie der Mensch, als Mensch, den Typus oder die Urform der Natürlichkeit seiner eignen Gattung in sich trägt. Nichts anderes, als Uebereinstimmung mit einer solchen Urform ist es, was wir in der Kunst, wie im Leben, das Natürliche nennen; denn dieß abgerechnet, ist ja unmöglich, daß irgend

etwas in der Natur entstehe, oder von der Kunst durch natürliche Mittel hervorgebracht werde, was nicht den allgemeinen Gesetzen der Natur, d. h. den Bedingungen der Möglichkeit eines nicht übernatürlichen Daseyns gemäß wäre. Daraus aber folgt nicht, daß jede schöne Kunst auf eine ähnliche Art, wie diejenigen, die man vorzugsweise die nachahmenden Künste nennt, namentlich die zeichnenden und plastischen, ein Vorbild in der Natur suche, von dem sie ein mehr oder weniger treues, oder verändertes Nachbild aufstelle. So kann die Kunst nur da verfahren, wo sie etwas Aeußeres darstellen will, das in das Auge fällt, oder fallen könnte. Künste, die auf innere Natürlichkeit beschränkt sind, z. B. die Musik, folgen nur dem allgemeinen Typus der menschlichen Natur, indem sie sich in die Gesetze fügen, die einer natürlichen Empfindungsart gemäß sind. Immer aber soll der Künstler der Natur die Seite abzusehen suchen, von

der sie uns durch innere Harmonie und durch die übrigen Elemente des Schönen ästhetisch interessirt. Gelingt dieß dem Künstler nicht, so kann auch die treueste Nachahmung der Natur nicht schön ausfallen. Wo nun endlich die schöne Kunst etwas Aeußeres bilden will, daß ihr die Natur nicht vorgebildet hat, da findet sie wenigstens in der besondern Bestimmung des Kunstwerks eine Regel der Natürlichkeit. So folgt die Baukunst der Natur der Sache und der natürlichen Empfindungsart des Menschen, wenn sie Wohnungen für Götter anders bildet, als Wohnungen für Menschen, und ein christliches Gotteshaus nicht wie einen Tempel der Venus.

Zur ästhetischen Nachahmung der Natur gehört aber auch, daß der Geist der Natur nachgeahmt werde. Geist der Natur ist das Gesetz des unendlichen Lebens in der Entwickelung organischer Gestalten.

schaffend erscheint die Natur; und schöpferisch soll die Kunst erscheinen. Eine neue Welt soll sie hervorbringen, die von einer gewissen Seite der wirklichen ähnlich, von einer andern oft sehr verschieden von ihr ist. Als eine zweite Natur, nur nicht den natürlichen Gesetzen allein gehorchend, sondern auch der höheren Bestimmung des Menschen eingedenk, soll die schöne Kunst die Grenzen der Natürlichkeit erweitern.

Der ästhetische Wetteifer der Kunst mit der Natur führt von selbst zu der idealen Schönheit, wenn die Phantasie des Künstlers den Gesetzen des Schönen gemäß sich zur Idee des Unendlichen erhebt. Wir haben schon gesehen, daß Idealität im Allgemeinen noch nicht Schönheit, und daß nicht alle Schönheit ideal ist. Aber vollkommen ist, wie wir auch gesehen haben, keine Schönheit, der das Gepräge des freien Emporstrebens des Geistes zum Unendlichen fehlt. Dieses Gepräge des Unendlichen ist

nicht den schönen Idealen, die ein Erzeugniß der begeisterten Phantasie der Künstler sind, ausschließlich eigen. Andeutung des Unendlichen durch symbolische Bezeichnung ist in den nachahmenden Künsten mit der ästhetischen Idealität verwandt, aber nicht mit ihr einerlei. Der dunkeln, meistens trüben, und nicht selten verworrenen Symbolik zu entgehen; das Ueberirdische selbst mit dem Irdischen, das Natürliche mit dem Uebernatürlichen in einer lebendigen Darstellung auszugleichen; und eben dadurch die höchste Schönheit hervorzubringen, die der menschliche Geist in der Empfindung wirklicher Erscheinungen fassen kann; erschafft die Künstlerphantasie nach einem Typus der Natürlichkeit das Ideale in der Kunst. Dieses Ideale entsteht, wenn die Phantasie die natürlich schönen Formen, einem Gefühle von überirdischer Vollkommenheit gemäß, nicht zerstört, aber auf eine Art, von der das Gefühl allein die Rechenschaft geben kann, die ihm genügt, verändert und

erweitert, so, daß das Natürliche in dieser Darstellung zugleich als übernatürlich erscheint. Daß eine solche Darstellung des Uebernatürlichen im Natürlichen möglich ist, hat die schöne Kunst, besonders in Griechenland und in Italien, längst durch die That bewiesen. Aber wie es möglich ist, wird immer ein Geheimniß bleiben, wenn wir nicht erforschen können, wie die Natur überhaupt sich zum Unendlichen verhält, und wie es kommt, daß die Natur selbst in ihren vollkommenern Bildungen nach einer noch höheren Vollkommenheit zu streben scheint, die sie nie erreicht. Diese höhere, der Natur selbst gleichsam vorschwebende, aber ihr unerreichbare Vollkommenheit ist es, was die idealisirende Künstlerphantasie in der Wirklichkeit darzustellen strebt, und was da, wo sie ihr Ziel erreicht, als ideale Kunstschönheit wirklich erscheint. Besonders merkwürdig erscheint dieses Ideale in der artistischen Darstellung menschlicher Gestalten, die der irdischen und einer überirdi-

schen Welt zugleich anzugehören scheinen. "In welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel mahltest?" fragte ein Pabst den Guido Reni. Und so fragen wir Alle den Künstler, der uns auf eine ähnliche Art bezaubert, und der doch nichts weiter zu antworten weiß, als, daß er zugleich der Natur und seinen höheren Gefühlen folgte. Daher unterschied sich auch das romantische Kunstideal schon in seiner Entstehung von dem griechischen, weil es von einem andern Gefühle des Ueberirdischen ausging. Das griechische Kunstideal ging mehr in die Form über; das romantische mehr in den Ausdruck.

Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, daß die Kunst des Schönen immer idealisiren solle. Denn auch ohne alle eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunst, wie in der Natur, gar mannigfaltig bestehen. Aber auch da, wo die Kunst

nicht idealisirt, soll sie nie vergessen, daß sie in der Nachahmung der Natur nur insofern schöne Kunst ist, als sie von dem Natürlichen Alles entfernt, was das ästhetische Interesse stört. Mit Fleiß soll sie aus dem Natürlichen das Anziehende und Ansprechende hervorheben, und nur dieß in neuen Erscheinungen darstellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In diesem Sinne soll die Kunst die Natur, wie das Leben, verschönern.

Im ästhetischen Wetteifer mit der Natur geräth die Kunst auch wohl auf die Arabeske. Dann wirft sie spielend die natürlichen Bildungen theilweise durch einander, läßt menschliche Gestalten aus Blumen entsprießen, menschliche Glieder in Zweige auswachsen, und noch auf andre Art willkürlich Eins aus dem Andern werden, wie in einem Traume. Die echte Arabeske kann den höchsten Reiz der Formen mit einem lebendigen Ausdrucke, und

sogar mit einer gewissen Idealität, verbinden. Das Bewundernswürdigste dieser Art möchten wohl Raphael's Verzierungen der Logen des Vaticans seyn. Aber das unverdorbene Kunstgefühl hängt so fest an der Natur, daß es auch die reizendste Arabeske nur als ein Nebenwerk, ein Spiel der Künstlerlaune, oder als Einfassung, oder zufällige Ausschmückung anderer Kunstwerke, duldet. Die unechte und geschmacklose Arabeske verdient kaum eine Erwähnung.

II.

Von den besondern Elementen des Kunstschönen.

Die Elemente des Schönen überhaupt müssen, wie sich von selbst versteht, auch in schönen Kunstwerken sich wieder finden. Aber durch den ästhetischen Wetteifer der Kunst mit der Natur entstehen noch besondre

Elemente des Kunstschönen, die einer Erklärung bedürfen, und als besondre Gesichtspunkte der Kritik mannigfaltig in Betracht kommen.

Unter diesen Elementen des Kunstschönen ist überall, wo die Kunst, treu nachahmend, oder idealisirend, mit der Natur wetteifert, das erste die ästhetische Wahrheit. Der verkennt die schöne Kunst von Grund aus, wer es für ihre Bestimmung hält, zu täuschen. Die Kunst muß uns sehr oft auf eine gewisse Art täuschen, um ihren Zweck zu erreichen; immer aber soll die Täuschung nur Mittel, nie Zweck, seyn. Täuschung allein, zum Beispiel in Gemählden durch Perspective und durch alles Uebrige, was dem Gemählde die Haltung giebt, in welcher der gemahlte Gegenstand als ein wirklicher erscheint, ist für sich allein ohne ästhetischen Werth. Was der Geist sucht, wenn ihn nach Wahrheit überhaupt verlangt, soll er auch in der schönen Kunst

wieder finden; also da, wo die Kunst das Leben darstellt, soll sie auch die höheren Gefühle treu ausdrücken, die das Interesse für Wahrheit begleiten. Moralische und religiöse Wahrheit kann in diesen Bildern des Lebens erscheinen. Traurige Wahrheiten soll die Kunst entweder ganz umgehen, oder doch so mildern, daß sie uns nicht niederschlagen. Denn wo der Mensch aufhört, sich seines geistigen Daseyns zu freuen, verschwindet das Schöne. Mit den Uebeln des wirklichen Lebens soll sie uns so versöhnen, daß wir selbst in der Entbehrung einer besseren Wirklichkeit ein höheres Leben ahnden, und mit Schiller sagen müssen: "Was du als Schönheit hier empfunden, wird einst als Wahrheit dir entgegen gehn." Wer, wie Lord Byron, mit besondern Wohlgefallen das Zurückstoßende und Empörende der Schattenseite des Lebens in genialen Dichtungen hervorhebt, versündigt sich schwer an der Kunst.

Ein anderes Element der Kunstschönen ist diejenige gefällige Natürlichkeit, die man Leichtigkeit nennt. Die Natur kennt keine Mühe; die Kunst soll sie auch nicht zu kennen scheinen; das heißt, so mühsam auch die Vollendung manches Kunstwerks dem Künstler geworden seyn mag, soll doch nicht eine Spur dieser Anstrengung in dem Kunstwerke selbst sichtbar werden.

Ein drittes Element des Kunstschönen ist die Neuheit. Die Natur bringt immer etwas Neues hervor. Nie ist eins ihrer Producte bloße Wiederhohlung eines vorigen. Für sich betrachtet, ist der Reiz der Neuheit nichts weniger als von ästhetischem Werthe. Nach dem Neuen läuft der große Haufe; und auch ein gebildetes Publicum vergißt nicht selten das Schöne über dem Neuen. Wo die Mode regiert — und die regiert im neueren Europa überall — ist der der neueste Geschmack nur gar zu oft der schlechtere. Viel Uebles in der Kunst

und Litteratur fließt aus dieser Quelle. Aber ein Kunstwerk ohne irgend einen Zug von Neuheit ist gewiß nicht aus der Seele eines wahrhaft begeisterten Künstlers hervorgegangen, der sich selbst aussprechen wollte und konnte. Durch bloßes Copiren, wo Copien möglich sind, nämlich in den eigentlich nachahmenden Künsten, mag der angehende Künstler lernen, mit der Kunst, der er sich widmet, vertrauter zu werden. Werke eines Meisters copirt auch wohl ein Mal ein Meister, um eine Schönheit, die in gewisser Hinsicht nicht wohl übertroffen werden kann, wenigstens zu vervielfältigen. Der Nachahmer, der mehr als Copist ist, zeigt sich wenigstens dadurch als Erfinder, daß er Gegenstücke und Seitenstücke zu den Erfindungen Anderer aufstellt, die dann in seinen Werken wieder erscheinen. Wahrer Künstlergeist aber kann ohne Erfindung, folglich ohne die Neuheit, an der man die Erfindung erkennt, sich selbst nicht Genüge thun. Geht diese Neuheit aus einer dem

Künstler ausschließlich eignen Ansicht und Sinnesart hervor, so heißt sie Originalität. Zu den widersinnigsten und doch nicht ungewöhnlichen Erscheinungen im Gebiete der schönen Kunst gehört affectirte, das heißt, sich selbst aufhebende Originalität. Wahre Originalität gründet sich immer auf die gediegenste Natürlichkeit der Aeußerungen einer individuellen Denk- und Sinnesart, wenn gleich nicht immer auf ein entschiedenes Talent, das Natürliche, oder Ideale, in der Kunst nicht zu verfehlen. Schöpferische Originalität ist das untrügliche Kennzeichen des Kunstgenies.

Was Genie überhaupt ist, wie es sich zum bloßen Talente verhält, und wie vielerlei Arten des Genies es geben kann, muß die Aesthetik der Psychologie zu untersuchen überlassen. Wo aber auch der menschliche Geist in jener seltenen Kraft und Selbstständigkeit erscheine, durch die er wie ein Genius, ein Geist von höherer Natur, in der

Kunst neue Bahnen bricht, und in der Wissenschaft neue Ansichten öffnet; immer thut er sich auf dieser äußersten Höhe der menschlichen Anlagen zum Erfinden und Denken durch eine Freiheit kund, die den gewöhnlichen Naturen fremd ist. Das wahre Genie verschmäht nicht Beispiele und Muster, so weit sie ihm genügen; es bildet sich nach solchen Beispielen und Mustern; aber immer nur, um seine Eigenthümlichkeit sicherer und schöner auszubilden. Sein Denken und Sinnen geht von den verborgenen Punkten aus, wo die geistige Thätigkeit in der menschlichen Natur anfängt. Daher sucht es in den Wissenschaften gerade dasjenige zu leisten, was der Verstand in Beziehung auf diese oder jene Wissenschaft ursprünglich, und ummittelbar durch sich selbst, nicht nach hergebrachten Ansichten und Meinungen, leisten kann; und in der schönen Kunst will sich das Genie nicht methodisch an Regeln, binden, weil Regeln falsch seyn können. Seinem Gefühle

vertrauend, nicht blindlings, aber ohne ängstliche Umsicht, schöpft es die höhere Regel, der es folgt, aus dem Bewußtseyn seiner selbst, und aus der Natur, die es so unverfälscht, als möglich, in sich aufzunehmen strebt. Unnatur und wahres Genie sind unvereinbar. Daher ist auch jede Art von Affectation, jedes Haschen nach dem Außerordentlichen und Unerhörten, dem wahren Genie völlig fremd. Des Außerordentlichen seiner Wirkungen ist es sich selbst kaum bewußt, weil es nichts weiter will, als überhaupt das Rechte. Daraus erklärt sich denn auch, was beim ersten Ansehen sich selbst zu widersprechen scheint, daß die Werke des wahren Genies mit einer bewundernswürdigen Originalität die reinste und allgemeinste Objectivität in sich vereinigen; denn auf dem ihm eignen Wege fand das Genie, was wir Alle suchen, wenn uns das rechte Ziel vorschwebt. Uebrigens erkennt man die Originalität des Kunstgenies im Schönen weit weniger an der Masse und

Mannigfaltigkeit der Erfindungen, als an der Art, wie der Künstler seinen Gegenstand angriffen und behandelt hat. Da blickt zuweilen auch aus kleinen Zügen die Begeisterung hervor, in welcher alle geistigen Kräfte energisch auf ein gemeinschaftliches Ziel hinwirkten; zuweilen spricht besonders anziehend aus solchen Zügen auch der ungemeine, helle und feine Kunstverstand, der dem wahren Genie eigen ist, von welchem aber das Aftergenie, das sich nur im Seltsamen und Auffallenden, und in wilden Schwüngen der Phantasie gefällt, keinen Begriff hat.

Zu den Elementen des Kunstschönen muß besonders noch das Geistreiche gezählt werden. Es entsteht, wenn Verstand und Phantasie so zusammen wirken, daß Gedanken hervortreten, die wahrhaft natürlich und ungesucht, und doch nicht gemein sind, aber auch nicht von Schlüssen ausgehen, durch die der kalte Verstand den Weg

zu ihnen finden könnte. Solche Gedanken ergreifen und fesseln den aufmerkenden Geist, dem sie nicht unverständlich sind, unmittelbar durch sich selbst. Unsre Vorfahren nannten das Vermögen der Erzeugung solcher Gedanken, die durch kein willkürliches Nachsinnen hervorgebracht werden können, im Allgemeinen Witz, als dieses Wort auch im Deutschen noch die weitere Bedeutung hatte, die es im Englischen (Wit) beibehalten hat. Jetzt nennen wir es gewöhnlich Geist nach einer besondern Bedeutung des vieldeutigen französischen Wortes Esprit, in welchem sich doch nur die Armuth der französischen Sprache verräth. Der komische Witz, der jetzt gewöhnlich nur noch allein Witz in unsrer Sprache heißt, ist im Grunde nur eine besondere Aeusserung des Talents, das man nun Geist nennt. Dieser Geist, wie er denn heißen mag, ist ein Zwillingsbruder des Genies, mit dem er auch öfter verwechselt wird. Er belebt jedes, auch das ernsteste wissenschaftliche Interesse. Daher

nennt Kant den Geist, in diesem Sinne, "das belebende Princip im Gemüthe." Geistreich oder geistvoll sollte man nun eigentlich nur Reflexionen und Darstellungen nennen, in denen dieses belebende Princip besonders hervorsticht. Aber in Ermangelung eines andern Worts nennen wir auch schon geistreich, was nur nicht geistlos ist. Das ästhetische Kunstinteresse streitet mit der Geistlosigkeit, wenn es sich zum guten Geschmacke veredelt hat. Bei weitem nicht alles Geistreiche ist schön. Ein verbildeter Geschmack hat zuweilen am Geistreichen in der Kunst, besonders in der Poesie, genug, wo die übrigen Elemente des Schönen fehlen. Das Haschen nach dem Geistreichen verdirbt den natürlichen Ausdruck des Gefühls; und zerstört die ästhetische Wahrheit. Aber ein geistloses Kunstwerk, sei es auch in andrer Hinsicht nicht ohne ästhetisches Verdienst, bleibt doch mangelhaft insofern, als es entweder gar keinen bemerkenswerthen Gedanken ausdrückt, oder wenigstens keinen sol-

chen, in welchem die Kraft des denkenden Geistes schöpferisch, ohne es selbst zu wissen, mit der schaffenden Natur wetteifert, wie das ästhetische Kunstinteresse es verlangt. Geistlose Gemählde läßt man sich gefallen, wenn sie uns durch treue Nachahmung der Natur, oder durch ästhetische Harmonie der Farben und der Beleuchtung, oder auch nur durch eine richtige und edle Zeichnung, anziehen. Aus ähnlichen Gründen duldet man auch wohl geistlose Melodien und geistlose Variationen eines Thema's in der Musick; wenn gefällige Töne nach den Gesetzen der Harmonie gehörig zusammenwirken. Aber in der Poesie, die unter allen schönen Künsten vorzugsweise Gedankenkunst seyn soll, wird durch die Geistlosigkeit der Erfindung, oder Ausführung, auch der Reiz des natürlichen Ausdrucks und der Schönheit der Sprache entkräftet. Ein geistloses Gedicht vernichtet sich selbst.

Ein Kunstwerk, das alle Elemente des Schönen, die es seiner besondern Natur

gemäß in sich aufnehmen kann, wirklich in sich trägt, ist in seiner Art classisch. Denn classisch überhaupt sollte man nur dasjenige nennen, was in jeder Hinsicht vollendet ist. Die Erscheinungen einer verwilderten Genialität sind nicht classisch; noch weniger aber gebührt dieser Ehrennahme den matten Producten eines abgeregelten Kunstfleißes. Daß nicht gegen die allgemeinen Gesetze der Form gefehlt sei, ist das Erste, aber auch das Geringste, was man billig von einem Kunstwerke verlangt; und doch hat man hier und da auch die geistloseste Regelmäßigkeit classisch genannt, wenn ihr nur das negative Verdienst zugestanden werden mußte, ein nüchternes Ebenmaß beobachtet zu haben zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig. Ein classisches Kunstwerk ist immer ein Werk des Genies, aber eines wahrhaft gebildeten Genies. Die Kunst und Litteratur der alten Griechen und Römer heißt mit Recht classisch insofern, als sie im Ganzen ein classisches Gepräge hat. Die ältere roman=

tische Kunst und Litteratur hat, ungeachtet ihrer originalen Schönheit im Einzelnen, nichts Classisches aufzuweisen. In dieser Hinsicht sind die Werke aus den besten griechischen und römischen Zeiten ewige Muster des Geschmacks. Wer sich über sie erhaben glaubte, und nach ihnen sich zu bilden verschmähte, hat in den neueren Jahrhunderten eben so wenig etwas wahrhaft Classisches hervorgebracht, als, wer sie ängstlich nachahmte und an keine andre Art von Schönheit zu glauben für den sichersten Beweis eines guten Geschmacks hielt.

* * *

Auf die Möglichkeit einer unendlich mannigfaltigen Verschmelzung der Elemente des Schönen in der Kunst, sowohl unter einander, als mit der Individualität des Künstlers, mit seinem Zeitalter, und mit den artistischen Wendungen, die den Ausdruck im Schönen erhöhen, gründet sich,

was man in der Kunstsprache den Styl nennt.

Will man an einem Kunstwerke nur dasjenige guten Styl nennen, wodurch dieses Kunstwerk mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen und den Regeln der Kunst in dem gegebenen Falle übereinstimmt, so muß man freilich auch sagen, daß es in jeder Kunst nur Einen guten Styl gebe. Aber dann bezeichnet man überflüssig mit einem neuen Worte, was schön überhaupt ist. Was man eigentlich Styl nennen sollte, und auch gewöhnlich so nennt, ist weder bloße Uebereinstimmung mit den allgemeinen Gesetzen des Schönen, und den besondern Regeln einer Kunst, noch Abweichung von diesen Gesetzen und Regeln. Der eigentliche Styl zeigt sich erst da, wo innerhalb der Grenzen einer schönen Kunst eine unendliche Mannigfaltigkeit von Darstellungsarten Statt findet, die, so sehr sie auch von einander abweichen mögen, wie z. B. der Styl Ra-

phaels vom Style Michel Angelo's, der Styl Klopstock's von Göthe'ns Style, der italienische Styl in der Musik von dem deutschen, doch in dem, was überhaupt zur Schönheit einer bestimmten Gattung von Kunstwerken gehört, mit einander übereinstimmen. Wer diesen Unterschied zwischen gutem Styl und Kunstschönheit einer gewissen Gattung nicht gelten lassen will, läuft Gefahr, eine Fülle des Schönen, die innerhalb der Grenzen einer Kunst Statt finden kann, einem pedantischen Stylismus aufzuopfern, der die Lilie verschmäht, weil sie nicht aussieht wie eine Rose. Zeigt aber ein Kunstwerk gewisse Eigenheiten, oder nachgeahmte Züge, die uns in der reinen Empfindung des Schönen stören, so nenne man einen solchen schlechten Styl, wie es auch schon üblich ist, Manier. Bis zum Widrigen manierirt ist gewöhnlich der Styl der Nachahmer, die für Originale gelten wollen. Aber man vergesse auch nicht, daß der gute Styl immer ein Erzeugniß des

Geistes ist, der sich innerhalb der Grenzen des guten Geschmacks mit einer Freiheit bewegen will, die ihn durch keine pedantische Regel verkümmert werden soll.

Der natürliche Styl ist die unwillkürlichste Erscheinung des bildenden Geistes, der seine Eigenthümlichkeit nicht verleugnen kann. Aber selten bringt die Natur eine Individualität hervor, die der allgemeinen Norm der gebildeten Menschheit so entspricht, daß sie wenigstens in den wesentlichsten Zügen diese Norm lebendig darstellt. Solche Günstlinge der Natur dürfen nur ihr eignes Wesen aussprechen, um auch durch ihren Styl ihren Erfindungen jene innere Objectivität zu geben, die der Triumph der Kunst ist. Die meisten Künstler können zufrieden seyn, wenn ihnen die Kritik die Erscheinung ihres individuellen Selbst im Styl ihrer Werke nicht als einen Fehler zur Last legen darf.

Ist der individuelle Styl eines Meisters original und von gediegener Vortrefflichkeit, so reizt er fast unvermeidlich zur Nachahmung. Auf diese Art kann sich ein guter Styl der Schule bilden, in welcher der Geist des Meisters neue Bildungen hervorruft, die sich ohne Affectation und Manier, also ohne alle ängstliche und kleinliche Nachahmung, dem Muster nähern. Aber wo ist die gute Schule, aus der nicht auch schlechte Schüler hervorgegangen wären? Es ist also noch kein Lob für den Künstler, wenn man von ihm sagen kann, daß er zu dieser oder jener guten Schule gehöre. Und was eine einzige schlechte Schule zu schaden vermag, wenn sie den Geschmack des Publicums von seiner schwachen Seite zu fesseln weiß, zum Beispiel den Geschmack des deutschen Publicums von der Seite der gutmüthigen Schwärmerei, können selbst die besten Muster nur langsam wieder gut machen.

Von entscheidender Wichtigkeit für den Styl eines Künstlers ist gewöhnlich der

Geschmack des Zeitalters, in welchem er lebte, und der Nation, der er angehörte. Denn welche Individualität ist so stark, daß sie sich beim Eindrucke der Umgebungen den bildenden oder mißbildenden Einflüssen der um sie her herschenden Denk- und Sinnesart entziehen könnte? So wie aller echte Styl von dem Geiste des Künstlers ausgeht, so erscheint auch der Geist des Zeitalters in allen Kunstwerken, die uns durch frische und innige Lebendigkeit anziehen. Auf den Künstler, der sich zu vornehm dünkt, seiner Mitwelt und seinem Vaterlande in einer gewissen Gemeinschaft des Geschmacks anzugehören, wird auch die Nachwelt wenig achten. Darum sind alle unbedingte Nachahmungen des griechischen Styls in den neueren Jahrhunderten kalt ausgefallen, außer in der Bildhauerkunst und Sculptur, wo die Neuern eigentlich gar keinen Geschmack haben.

Was man griechischen Styl nennt, ist großen Theils die Schönheit selbst, aber

doch auch, wie alles Irdische, nicht ohne Beschränkung und nicht normal in jeder Hinsicht. Wahrhaft normal ist in der Kunst nur das Allgemeine, das keinem Zeitalter, keiner Nation, vollkommen angehören kann. Den Griechen mußte manche Art des Schönen, zum Beispiel das Eigenthümliche der romantischen Schönheit, fremd bleiben, weil sie ganz als Griechen dachten, und empfanden. Aber des griechischen Künstlers angelegentlichste Sorge war, die Urform des menschlichen Lebens oder das rein Menschliche in seiner Seele aufzubewahren, und in seinen künstlerischen Erfindungen erscheinen zu lassen. Alles was dieser Form widerstreitet, also auch alles Ueberspannte und Uebertriebene war ihm in der Kunst, wie im Leben, zuwider. Er versenkte sich in keine d ü s t r e Betrachtung seiner selbst. Heiter blickte er in die Welt; freuete sich seiner Kraft; ergriff die Natur, wie sie ist, mit inniger Liebe zu ihr; steigerte den Typus der Natürlichkeit bis zur reinsten Idealität;

und schwelgte in Kunstgenuß, ohne zu schwärmen. Seinem Kunstbedürfnisse gemäß bildete der Grieche sogar das Ernsteste, das der Mensch hat, seine Religion, zu einem ästhetischen Traum um; aber nicht, um mit ihr zu spielen. Die mythischen Erfindungen der Künstler sollten das Göttliche in den Umkreis des Menschlichen herüberziehen und es versinnlichen in reizenden Formen. Die schöne Kunst der Griechen sollte den Menschen die natürlichsten Verhältnisse des Lebens auf das interessanteste vergegenwärtigen, das Anmuthigste, das das Leben hat, in sich aufnehmen, und selbst mit dem unvermeidlichen Uebel, das die Menschheit drückt, liebreich das Herz versöhnen. Ein Nationalstyl, der aus einem solchen Geiste hervorgegangen ist, wird im Ganzen musterhaft bleiben, wo guter Geschmack etwas gilt. Aber dasjenige, was die griechische Kunst wahrhaft Normales hat, mit Auswahl und Geist auch in Kunstwerken nachzuahmen, die nicht mehr im Gebiete

des eigentlich griechischen Geschmackes liegen, dazu wird ein selbstständiger und eigner Geschmack erfordert, zum Beispiel ein solcher, wie ihn die italienischen Mahler und Dichter zeigten, als sie romantische Ideen und Gefühle, die der Grieche nicht gekannt hat, nach ihrem gebildeten Kunstbedürfnisse auszudrücken, den Griechen ablernten.

Dem griechischen Style stellt die neuere Kritik den romantischen entgegen. Aber auch dieser Gegensatz ist nur in so fern treffend, als der Styl vom Geiste ausgeht, nicht auf zufällige Formen beschränkt ist. Zwischen dem Geiste der griechischen und der romantischen Kunst findet allerdings ein Gegensatz Statt. Der griechische Geist strebt, auch das Unendliche in die Schranken der Endlichkeit herabzuziehen. Der romantische Geist mag sich lieber im Gefühle des Unendlichen verlieren. Aber durch diesen Gegensatz wird das Eigenthümliche der roman=

tischen Kunst bei weitem nicht erschöpft; denn diese unterscheidet sich von der griechischen wesentlich auch durch mehrere andere Eigenheiten. In allen griechischen Formen zeigt sich eine gehaltene Neigung zum Einfachen und Regelmäßigen, bis zur plastischen Abrundung. In den romantischen Formen herrscht die Mannigfaltigkeit über die Einheit, die Willkür einer kühnen Phantasie über den ordnenden Kunstverstand, so mächtig, daß nicht selten Natur und Wahrheit, und mit ihnen die wahre Schönheit, aus diesen Formen ganz verschwinden. Diesen Zug hat der romantische Geschmack mit dem orientalischen gemein, mit dem er noch von mehreren Seiten verwandt ist. Aber das meiste der romantischen Kunst Eigenthümliche und zugleich wahrhaft Schöne gehört zum Ausdrucke nicht zur Form. Wie weit es sich mit griechischen Formen vereinigen läßt, hat besonders Klopstock durch seine religiöse Poesie bewiesen. Denn wie das Christenthum zum griechischen Heidenthume, so verhält

sich in Allem, was zum ästhetischen Ausdrucke bestimmter und unbestimmter Gedanken und Gefühle gehört, die romantische Kunstschönheit zu der griechischen. Wer, mit einem neueren Kritiker, die griechische Cultur überhaupt nur für veredelte Sinnlichkeit ansieht, hat sie schlecht verstanden; aber der griechische Geschmack floh alle *Mystik*, und der romantische Geschmack entwickelte sich unter beständigen Einflüssen des christlichen Mysticismus. Die schönste Seite der Romantik ist ihre schwärmerisch zarte *Sittlichkeit*, besonders im Ausdrucke der Gefühle der *Liebe*. Durch diese Aeußerung ihrer eigenthümlichen Natur hat sie der Kunst, besonders der Poesie, eine ganz neue und unerschöpfliche, den Griechen unbekannte Welt aufgeschlossen. Aber Alles zu entwickeln, was die romantische Kunstschönheit von der griechischen wesentlich unterscheidet, ist hier nicht der Ort. Vieles ist neuerlich darüber gesagt, aber auch vieles noch zu sagen übrig. Man ver-

gesse zum Beispiel nicht, wenn man dieses Thema weiter ausführen will, daß ein großer Theil des Ritterthums, des Lieblingsgegenstandes der romantischen Poesie, mehr zufällig, als wesentlich, in die Elemente der romantischen Kunstschönheit überging. Das ganze Feudalwesen und die dadurch bedingte Verbindung des Damendienstes mit dem Gottesdienste geht ursprünglich das Christenthum nichts an. Auch daß in der romantischen Poesie der Klang und Reim, in der griechischen der reimlose Rhythmus, herrscht, hat seinen Grund mehr in der Verschiedenheit der Sprachen, als in einem Gegensatze der Denk- und Sinnesart. Eine völlige Verwirrung der Begriffe ist vollends unvermeidlich, wenn man den romantischen Geist und Styl der Kunst, so wie er sich wirklich unter dem Einflusse von tausend zufälligen Dingen im christlichen Europa des Mittelalters entwickelt und gebildet hat, mit einem Abstractum von Romantik verwechselt, das man ganz

und gar im Allgemeinen aus dem Innern des Gemüths deduciren will.

* * *

Die unendliche Verschiedenheit des Styls in der schönen Kunst erhält noch eine Menge besonderer Züge durch die artistischen Darstellungen des Abstracten, Uebersinnlichen, und Uebernatürlichen.

Das Gefühl kennt nichts Abstractes; aber in der Kunst soll auch der Verstand, wenn gleich nicht als kalter, Begriffe bildender und zersetzender Verstand in trockenen logischen Formen, sondern vereinigt mit der Phantasie, wie wir oben sahen, als ästhetischer Geist, erscheinen. In der Natur existirt nur das Einzelne, nicht das Allgemeine; und wo sich die Kunst mit der Natur entzweiet, hört sie auf, schöne Kunst zu seyn. Gleichwohl kann das Kunstinteresse verlangen, daß die Kunst im ästheti-

schen Wetteifer mit der Natur auch das Allgemeine, das des denkenden Geistes Eigenthum ist, ausdrücke, so gut es ihr möglich ist, indem sie es aus dem Einzelnen hervorblicken läßt, und dadurch versinnlicht. Diese Versinnlichung des Allgemeinen ist aber auch sehr oft die Klippe geworden, an der die Kunst gescheitert ist, nicht eben als Kunst überhaupt, desto mehr aber als schöne Kunst.

Wo das Abstracte mit dem Idealen zusammenfällt, da ist der Weg zur schönen Versinnlichung abstracter Vorstellungen bald gefunden, wenn kein falsches Kunstinteresse über das wahre den Sieg davon trägt. Dann tritt in den idealen Darstellungen, von denen oben die Rede war, das Uebersinnliche als höhere Natürlichkeit im Sinnlichen, und das Allgemeine, das nur gedacht, nicht empfunden werden kann, im Einzelnen gleichsam lebendig hervor, z. B. in einem Jupitersbilde überirdische Macht und Maje-

stät, in einer mediceischen Venus die weibliche Sittsamkeit ohne Verhüllung der weiblichen Reize. Aber nicht überall, wo die Kunst das Abstracte versinnlichen will, kann sie idealisiren. Da geräth sie denn, und selten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darstellungen, durch die sich die Kunst so oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geschmacke versündigt hätte, als durch die allegorischen.

Die allegorischen Darstellungen liegen da, wo sie einen ästhetischen Werth haben, gewissermaßen in der Mitte zwischen der natürlichen Sprache der schönen Kunst, die unmittelbar zum Gefühle redet, und einer hieroglyphischen Zeichen- und Symbolensprache, die erst vom Verstande gedeutet werden muß. Das Allgemeine soll in der Allegorie durch Bezeichnung und Andeutung aus dem Einzelnen hervorblicken, und zuweilen soll durch solche Darstellungen noch

vieles Besondere und Einzelne angedeutet werden, das dann errathen werden muß. Aber Räthsel zu lösen, ist eine Aufgabe für den Verstand. Das Interesse des Nachsinnens, das uns die Allegorie durch sich selbst einflößt, ist gar nicht ästhetisch. Soll die Allegorie einen ästhetischen Werth haben, so muß sie geistreich seyn, in der oben erklärten Bedeutung des Worts. Aber auch das Geistreiche, wie wir gesehen haben, hört auf, ein Element des Kunstschönen zu seyn, wo es für sich allein interessiren will. In dem Mißbrauche der Allegorie ist besonders die gemeine Verwechselung des Geistreichen mit den übrigen Elementen des Schönen sichtbar. Das übermäßige Allegorienwesen in der romantischen Poesie des Mittelalters hatte seinen Grund, wenigstens zum Theil, in der Meinung, daß die Poesie eine verkleidete Wissenschaft sei, und daß sie durch individuelle Darstellungen unterrichten wolle. Unter den neueren Nationen ist keine dem Allegorienwesen so zugethan ge-

blieben, wie die Franzosen, weil der französische Geschmack so bereitwillig ist, das Geistreiche geradezu für schön anzunehmen. In welchen Streit die allegorisirende Kunst mit der Natur geräth, sieht man am deutlichsten an den allegorischen Personen. Denn woran soll man erkennen, daß eine menschliche Gestalt die Tugend vorstellen soll, oder das Glück, oder die Hoffnung, oder die Freiheit, oder das Jahr, oder ein anderes Abstractum, das nicht in einer idealen Bildung sich selbst ausspricht? Attribute sollen es sagen. Da steht denn das Glück auf einem Rade, und die Hoffnung lehnt sich an einen Anker; die Freiheit trägt einen runden Hut, oder eine Freiheitsmütze auf einer Stange; das Jahr ist mit den Producten der Jahrszeiten umgeben; und wie die Tugend im Allgemeinen durch ein Attribut kenntlich gemacht werden soll, hat man noch nicht entdecken können, obgleich der Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen gelegt, und eine Wage in die Hand gege-

ben ist. Fast alle diese Attribute sind frostige Nothbehelfe, durch Versinnlichung das Unmögliche möglich zu machen. Wenige allegorische Attribute sprechen sich selbst so verständlich aus, wie die Glorien um die Heiligenbilder, oder so schön, wie die Flügel der Psyche. Daß die Kunst viele Schönheit in allegorische Darstellungen hineinlegen kann, ist nicht zu leugnen; aber diese Schönheit geht die Allegorie selbst nichts an. Selbst Raphael konnte für die Philosophie und die Theologie keine recht philosophische und recht theologische Miene finden, als er diese abstracten Vorstellungen allegorisch in weiblicher Gestalt darstellte. In den zeichnenden und plastischen Künsten dienen die allegorischen Personen zuweilen sehr gut zu symbolischen Monumenten, und zu Ornamenten an Kunstwerken, die schon in anderer Beziehung einen selbstständigen Charakter haben. In der Poesie hat die allegorische Erfindung ein freieres Feld. In lyrischen Gedichten ist sie mei-

stens nur eine ausgemahlte Metapher. Aber in der epischen Dichtung hat es immer etwas Widersinniges, personificirte Abstractionen unter wirklichen Wesen leben und handeln zu sehen, wie die Zwietracht im Voltaire's Henriade. Das herrliche Genie des Engländers Edmund Spenser zerstörte durch ein solches Allegorienwesen in seiner Feenkönigin die Kraft seiner reichen epischen Schöpfung.

Das Uebersinnliche, das die Kunst darstellen kann, ist nicht immer abstract. Wenn es das wäre, verschwände der höchste Reiz der idealen Schönheit. Die Natur selbst hat dafür gesorgt, daß die Gefühle des Uebersinnlichen, das der Mensch in seinem Herzen trägt, in moralische und religiöse Darstellungen übergehen, wenn der Künstler begeistert ist durch die Kraft der Ideen, die den denkenden Geist über die irdische Wirklichkeit erheben.

Auch ohne Beziehung auf moralische und religiöse Ideen, und überhaupt ohne eigentlich zu idealisiren, strebt die Kunst im Wetteifer mit der Natur nach dem Uebernatürlichen, wenn ihr die Phantasie, und wäre es auch nur im Geschmacke von Tausend und einer Nacht, eine Wunderwelt eröffnet. Der Reiz des Wunderbaren in der Kunst hängt mit der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das natürlichste zusammen. Denn die Kunst soll ja im Geiste der Natur wetteifern mit ihr. Ist denn aber nicht die unaufhörliche Entwickelung lebendiger Gestalten in der Natur für unsern Verstand ein ewiges Wunder? Verliert sich nicht alles Natürliche im Wunderbaren; wenn wir es von Grund aus begreifen wollen? Daher findet sich die Künstlerphantasie im ästhetischen Wetteifer mit der Natur an keine bestimmte Ordnung der Naturkräfte und an keine Naturgesetze so gefesselt, daß sie nicht eine andere Welt erfinden dürfte, in welcher die bekannten

Naturkräfte nach andern Gesetzen wirken, als in der Welt, die wir durch unsre beschränkten Sinne erkennen. Nun denke man sich nur ein anderes Verhältniß der Naturkräfte zu einander: und es kann ganz in der ästhetischen Ordnung seyn, daß Wesen in menschlicher Gestalt mit Engelsflügeln durch die Luft schweben, und daß ein Kopfnicken Berge erschüttert, oder daß Pferde und Menschen sich in Centauren verwandeln, oder Pferde, Vögel und Schlangen in Hippogryphen. Warum hat sich die neuere Poesie durch falsche Abstraction um den echt ästhetischen und oft so sinnvollen Reiz der Verwandlungen betrügen lassen?

Von eigner Natur sind die mythischen Wunder. Wo diese der schönen Kunst fehlen, da bleibt sie weit zurück hinter dem äußersten Ziele, das sie sonst erreichen kann. Der Glaube ist es nicht, was diesen Wundern einen ästhetischen Werth giebt; aber frommer Glaube und Sehnsucht nach dem

Ueberirdischen gehörten dazu, sie zu erfinden. Daher die uralte Verschwisterung der Kunst mit der Religion. Dem frommen Glauben selbst ist ziemlich gleichgültig, ob die Wunder, die ihn andächtig beschäftigen, schön, oder geschmacklos, sind. Vereinigt sich aber mit dem religiösen Wunderglauben ein glückliches Interesse für das Schöne, dann erhält auch die Kunst eine neue Richtung. Denn da fängt der höchste Reiz des Wunderbaren an, wo die Phantasie das Göttliche, das über der Natur liegt, in die Natur herabzieht, um ein Uebernatürliches darzustellen, das doch nicht unnatürlich erscheine.

Wer den wahren Begriff von schöner Kunst richtig gefaßt hat, begreift leicht, warum die griechische Mythik mehr, als jede andre, die schöne Kunst gehoben, und ihre Grenzen erweitert hat. Durch die Untersuchungen gelehrter Forscher ist erwiesen, daß der griechische Götterdienst, seinem eigentlich religiösen, nicht ästhetischen, Cha-

rakter nach, ursprünglich derselbe symbolische Naturdienst war, dem alle Völker des Alterthums anhingen, die das Göttliche nicht über der Natur, sonden in der Natur, suchten. Jeder griechische Mythe hat ursprünglich eine symbolische Bedeutung, und jeder griechische Gott ist ursprünglich eine vergötterte Naturkraft, oder eine vergötterte Erscheinung mehrerer vereinigten Naturkräfte. Aber weil man glaubte, daß das Göttliche, das ein menschliches Gemüth mit Andacht erfüllen kann, gleichsam als Seele der Natur, also der menschlichen Seele ähnlich, wirke, so personificirte man zugleich mit den Naturkräften die moralischen und intellectuellen Kräfte der menschlichen Seele um so natürlicher, da doch der ganze Mensch mit Leib und Seele, wie ein Gewächs aus einem Stücke, durch Zeugung und Geburt aus dem Schooße einer ewigen, von unendlicher Lebenskraft durchdrungenen Natur hervorzugehen scheint. Nun hatte der religiöse Glaube eine feste, wenn

gleich noch so trügerische Haltung. Kinder der ewigen, von Denk- und Lebenskraft durchdrungenen Natur wurden die Götter und die Menschen; jene, erhaben über diese, und unsterblich, wie die Naturkräfte; die Menschen, den Göttern untergeordnet, und wenigstens dem Leibe nach vergänglich; aber beide, die Götter und die Menschen, geformt nach einem und demselben Typus, im Aeußeren sowohl, als in der Denk- und Sinnesart. Zu dem Göttlichen überhaupt betete der Grieche nach seiner Ansicht, wenn er zu den Göttern betete; und darum konnte er andächtig zu diesen Göttern beten, ob sie gleich von der moralischen Vollkommenheit oft viel weiter entfernt waren, als die besseren der Menschen. Diese, der Kunst höchst willkommene Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen durch einen symbolischen Naturdienst ist zwar allen heidnischen Religionen, mehr oder weniger, eigen. Aber bei allen Völkern des Alterthums, die Griechen allein

ausgenommen, wurde dieser Naturdienst, wenn gleich nicht unästhetisch, doch geschmacklos und ungeheuer, weil jenen Völkern die einfache Verschmelzung des Göttlichen mit dem Menschlichen nicht genügte. Religiöser, als die Griechen, wollten sie auf tausendfache Art ausdrücken und andeuten, wie das Göttliche, ungeachtet seiner Verwandtschaft mit dem Menschlichen, doch erhaben über dieses sey. Unvermögend, dieß durch reine Idealität auszudrücken, erschöpfte sich ihre Phantasie in Symbolen, verzerrte die menschliche Gestalt, um sie zu vergöttlichen, und setzte, besonders bei den Indiern, an die Stelle des Idealen, dem Anscheine nach bedeutungsvoller, das Monströse. Abscheu vor allem Monströsen, herrschende Liebe zum wahrhaft Menschlichen, war ein Grundzug in der Denkart der Griechen. Seinem Gefühle vertrauend, sträubte sich der Grieche gegen die wilde, kühne, sinnreiche, aber geschmacklose Symbolik des Orients. Die alten kosmogonischen Götter wurden zu

zu reinen Kunstidealen, in denen irgend ein relativer Begriff von menschlicher Vollkommenheit, Lebensfreude, und schöner Natürlichkeit verkörpert erschien. Welch eine Menge verschiedener und doch verwandter kosmogonischer Begriffe, aus mehreren Gegenden in seltsamer Verwirrung zusammengeflossen, lagen den griechischen Mythen vom Jupiter, der Juno, der Ceres und Proserpina, dem Apoll, der Venus, und den übrigen großen Göttern zum Grunde! Aber die meisten dieser Begriffe gingen die schöne Kunst wenig an. Die Kunstreligion sah im Jupiter nur den ideal-schönen Mann voll ewig blühender Kraft und heiterer Majestät, und in diesem Sinne den König der Götter. Juno, die Götterkönigin, wurde eine ideal-schöne Frau, aber mehr stolz und hoheitsvoll, als freundlich und milde. Venus, ursprünglich auch nur eins unter den vielen Symbolen der Zeugungskraft, wurde das reizendste Weib, das die Phantasie erfinden kann. Der alte kosmo-

gonische Amor, ursprünglich nicht sehr verschieden von dem häßlichen Priap, verwandelte sich in das muthwillige geflügelte Knäbchen mit Pfeil und Bogen. Pallas Athene oder Minerva, vielleicht ursprünglich einerlei mit der ägyptischen Neitha, wurde ein Ideal jungfräulicher Hoheit. Apoll, vielleicht der alte Hyperion oder Sonnengott und sonst noch allerlei, wurde als Repräsentant der poetischen und prophetischen Begeisterung ein vollendet schöner Jüngling. Doch wir müssen hier den Faden fallen lassen, der durch das Labyrinth der griechischen Götterlehre führt. Eine solche, der schönen Kunst auf tausend Wegen entgegenkommende und zum Theil von ihr selbst erst erschaffene Religion hat es weder vorher, noch nachher, gegeben. Darum lebt sie auch noch immer fort in der Kunst, und ist als Kunstreligion unvergänglich.

Auf eine ganz andere Art ist durch die christlichen Religionssagen das Göttliche

in die Formen des Menschlichen herabgezogen. Gegen die christlich-schönen Ideale treten die heidnischen weit in Schatten zurück, wenn ein wahrhaft religiöses Gefühl den Ausspruch thut; denn den heidnischen fehlt bei aller Hoheit der Formen die wahre Würde. Solche Idealität des Ausdrucks, wie in den Christusbildern, Engeln und Madonnen der größten unter den neueren Mahlern, besonders der italienischen, muß man in der Götterwelt der griechischen Kunst nicht suchen. Aber so vieles auch das Christenthum für die Kunst geleistet hat, konnte es ihr doch das nicht ersetzen, was, zur Ehre der höher strebenden Vernunft, mit dem Heidenthume verschwinden mußte. Dahin gehört vorzüglich die Vergötterung der Natur und die vermeinte Heiligkeit alles Natürlichen in einem gewissen Sinne; denn aus dieser Quelle allein fließt ein unerschöpflicher Stoff für die Dichtung. Der christliche und reinere Begriff von Heiligkeit schließt den Stoff der idealen Darstellungen in engere

Grenzen ein. Auch der genaue Zusammenhang der griechischen Mythenreligion mit den Nationalsagen vom Heroenzeitalter der Vorfahren, und die dadurch begründete Erweiterung des Mythenkreises durch den Theil der Geschichte, der für die Phantasie der reizendste ist, konnte bei den Völkern, die das Christenthum annahmen, der Entstehung des Christenthums gemäß, durch nichts Aehnliches ersetzt werden.

Vieles wäre bei dieser Gelegenheit zu sagen, wenn es für die allgemeine Aesthetik nicht zu umständlich wäre, über Klopstock's und einiger andern deutschen Dichter Versuche, die alten germanischen und scandinavischen Mythen nach der isländischen Edda in die neuere Poesie einzuführen. Der ästhetische Gehalt dieser Mythen und ihre Verwandtschaft mit den griechischen sind nicht zu verkennen. Wären sie uns nur nicht durch die Dazwischenkunft des Christenthums so fremd geworden! Oder

hätten sie sich nur einigermaßen anziehend auch durch plastische und zeichnende Kunst verewigt, damit sich die Phantasie an ein bestimmtes Bild von diesen fabelhaften Götterwesen des Nordens halten könnte!

Daß ossianische Geister, oder auch andere Geister, Feen, und Zauberer, im Geschmacke der neueren morgenländischen Dichtung, keine Götterideale und Symbole des Göttlichen ersetzen können, fällt ins Auge.

III.

Classification und ästhetische Charakteristik der schönen Künste.

Jede schöne Kunst hat einen ihr eignen ästhetischen Charakter. Hat man diesen nicht richtig aufgefaßt, so verfehlt die Kritik ihr Ziel, wäre es auch nur dadurch, daß sie von einem Künstler in seinem Fache

zu viel, oder zu wenig verlangt. Der eigenthümliche Charakter jeder schönen Kunst hat seinen Grund zum Theil in ihren Verhältnissen zu den menschlichen Sinnen, zum Theil in der Natur der Mittel, deren sie sich zur Erreichung des gemeinschaftlichen Zwecks aller schönen Künste bedient. Aber auch die besonderen Zwecke, die einige schöne Künste, ihrer Bestimmung gemäß, erreichen sollen, geben diesen Künsten besondere Charakterzüge.

Auf der Uebereinstimmung des Charakteristischen mehrerer schönen Künste beruhet ihre ästhetische Verwandtschaft. An die Stelle dieser eigentlich ästhetischen Verwandtschaft eine transcendentale, oder physiologische, oder irgend eine andere setzen, mag andern Wissenschaften, die nur einen Seitenblick auf das Schöne werfen, erlaubt seyn; aber dem Aesthetiker ziemt es, die Künste des Schönen nach keinem andern Princip, als einem ästhetischen, zu classifi-

ciren. Ordnet man sie zum Beispiel nach transscendentalen Principien des Raums und der Zeit, so kommen Künste, deren ästhetischer Charakter durchaus verschieden ist, unmittelbar neben einander zu stehen. Die architektonischen Künste sind von den plastischen ursprünglich und wesentlich verschieden; und doch steht das Gebäude, wie die Statue, im Raume da. Physiologisch nach den menschlichen Sinnen die schönen Künste zu ordnen, ist natürlicher, und giebt Veranlassung zu lehrreichen Nachforschungen über die Verschiedenheit der Natur der Sinne. Warum nehmen der Geruchssinn und der physische Geschmackssinn keine solche ästhetische Bildung an wie der Gesichts- und der Gehörssinn? Eine gründliche Beantwortung dieser Frage ist ein Geschäft für die Physiologie und die mit ihr verwandte Psychologie, aber nicht für die Aesthetik. Wenn jemand die Kochkunst und die Parfümirkunst zu den schönen Künsten zählt, weil eine Schönheit, die durch den Gaumen und die

Nase empfunden werden soll, nicht ganz undenkbar ist, mag er sehen, wie er seinen Gaumen und seine Nase so cultivire, daß es ihm nicht gehe, wie dem geistreichen Lichtenberg, der in seiner Jugend, wie er von sich selbst erzählt, auf den Einfall kam, ein Kalb, wie einen Hund, zum Apportiren abzurichten, aber bald bemerkte, daß er und das Kalb einander immer weniger verstanden. Und doch ist nicht zu leugnen, daß in dem Reize der Düfte etwas liegt, das uns in eine sehr ästhetische Stimmung setzen und durch innere Harmonie erfreuen kann. Ob eine Pariser Pastete eine ähnliche Wirkung thun kann, mögen die Kenner entscheiden.

Dem Herkommen gemäß, nennt man eine gewisse Vereinigung mehrerer schönen Künste oft mit einem gemeinschaftlichen Namen, als ob sie eine einzige Kunst wären, z. B. die Schauspielkunst, in der sich die mimischen Künste mit

den musikalischen in näherer, oder entfernterer Beziehung auf die Poesie, bald mehr, bald weniger, vereinigen. Oder, man verwechselt die eigentlich schönen Künste mit den verschönernden, die der Natur nur zu Hülfe kommen, oder ästhetische Nebenzwecke mit andern Hauptzwecken verbinden sollen. Alle Künste des eleganten Luxus können sich auf diese Art den eigentlich schönen Künsten nähern. Aber auch die schöne Baukunst und die Landschaftsgartenkunst gehören zum Theil in diese Classe.

Eine schulgerechte Classification der schönen Künste nach einem tabellarischen Abrisse ist nur da von einigem Werthe für die Ästhetik, wo sie den besondern Charakter einer schönen Kunst genauer zu bezeichnen dient. Hat man nach diesem Princip die verschönernden Künste von den eigentlich schönen abgesondert, so lassen diese sich weiter in zwei Hauptclassen ordnen. Eine schöne Kunst beschäftigt entweder nur

den innern Sinn, oder auch die äußern Sinne. Die einzige Kunst des innern Sinnes ist die Poesie. Die ästhetische Kraft der Worte, sie mögen gehört, oder gelesen werden, liegt doch immer in ihrer Bedeutung, die nur der innere Sinn vernimmt. Wohllaut und Rhythmus gehören zur Vollendung der poetischen Schönheit, aber nicht zu ihrem Wesen. Unter den schönen Künsten, die mit dem innern Sinn zugleich einen äußern beschäftigen, folgen einige den Gesetzen, nach denen wir die Gegenstände als Gestalten außer uns, das heißt, im Raume erkennen; andere drücken nur einen Wechsel von Gefühlen aus, ohne Darstellung äußerer Dinge, aber doch auch den Gesetzen der äußern Sinnlichkeit gemäß. In diese zweite Unterabtheilung gehören alle musikalischen Künste; in die erste die zeichnenden und plastischen, die mimischen und theatralischen, und die architektonischen. Die zeichnenden und plastischen Künste sowohl,

als die mimischen und theatralischen, unterscheiden sich von den architektonischen wesentlich dadurch, daß sie die äußern Erscheinungen der Natur nachbilden, wenn gleich nicht unbedingt; die architektonischen Künste bilden die äußeren Erscheinungen der Natur nur in zufälligen Bildungen und zuweilen in einer gewissen Annäherung nach, nicht in den eigentlich architektonischen Constructionen. Die zeichnenden und plastischen Künste, im Deutschen auch wohl vorzugsweise die bildenden genannt, stellen die äußern Erscheinungen der Natur entweder in Ruhe dar, oder doch nur mit einem täuschenden Ausdrucke der Bewegung; die mimischen und theatralischen Künste zeigen uns die äußere Natur, die menschliche besonders, in wirklicher Bewegung, oder in einer täuschenden Ruhe, die dadurch möglich wird, daß der Künstler sich selbst zum Kunstwerke macht. Nach diesen Abtheilungen lassen sich alle schönen Künste ohne Verleugnung ihres ästhe-

tischen Charakters in einer Tabelle leicht übersehen. Die besondere Charakteristik einer jeden schönen Kunst kann hier nur kurz gefaßt werden, da von der Poesie ausführlich im zweiten Theile dieses Buchs die Rede seyn wird, eine ausführliche Charakteristik der übrigen schönen Künste aber den Kennern überlassen bleiben muß, denen das Technische und Mechanische, das zu diesen Künsten gehört, eben so bekannt ist, wie ihre ästhetischen Wirkungen.

1. Die zeichnenden und plastischen Künste haben einen ausgezeichnet selbstständigen Charakter. Sie sind aber auch so nahe unter einander verwandt, daß die eine leicht in die Bildungssphäre der andern eingreifen kann.

Alle Reize der zeichnenden Künste vereinigen sich in der eigentlichen Mahlerei. Grundlage der mahlerischen Schönheit ist die Richtigkeit der Zeichnung. Was aber

das Gemählde zu einem schönen, nicht bloß die Natur nachahmenden Kunstwerke macht, beruhet großen Theils auf den allgemeinen Gesetzen der optischen Schönheit, deren Theorie schon oben in der Lehre von den allgemeinen Elementen des Schönen mitgetheilt werden mußte. Ob die Kunst diese Schönheit der Umrisse und Proportionen, des Helldunkels, und des Colorits, durch den Pinsel, oder durch andere mechanische Mittel, hervorbringt, ändert im Wesentlichen nichts am ästhetischen Charakter eines Gemähldes. Aber die treffende Nachbildung der äußern Erscheinungen der Natur kann dem Gemählde einen Kunstwerth geben, bei dessen Schätzung auch die Mittel in Betracht kommen, deren sich der Künstler im Wetteifer mit der Natur bedienen mußte. Wer wird an eine schöne Stickerei, oder an ein Werk von musivischer Arbeit, ganz dieselben Ansprüche machen, wie an ein Gemählde, das durch den Pinsel hervorgebracht ist? Und doch

geht die Geschicklichkeit und Mühe, die es kostet, einen mahlerischen Effect der Sticknadel zu entlocken, oder ihn gar durch eine Zusammenfügung von Steinchen möglich zu machen, das ästhetische Urtheil nichts an. Den Kunstkennern und Dilettanten ist gar kein Vorwurf darüber zu machen, daß sie bei ihrer Beurtheilung des Werths eines Gemähldes das Kunstinteresse eher, als das ästhetische, entscheiden lassen; denn daß die Kunst zeige, was sie als Kunst vermag, ist auch da nöthig, wo das ästhetische Interesse hinzukommt. Auch der ästhetische Werth eines Gemähldes kann beschränkt seyn auf richtige und gefällige Zeichnung, oder auf ein schönes Helldunkel, oder auf den Reiz des Colorits. Ist aber die Zeichnung verfehlt, so ist das Gemählde unnatürlich. Richtigkeit der Zeichnung ist also auch eines der ersten Augenmerke für die ästhetische Kritik, sowohl bei eigentlichen Gemählden, als bei den Zeichnungen mit einfarbiger Schattirung, oder mit halbem

Colorit, und vollends bei bloßen Umrissen. Ob nun die Zeichnung mit der Reißfeder gemacht, oder mit dem Grabstichel in eine Kupferplatte gegraben und von dieser Platte als Kupferstich abgedruckt ist, macht wieder nicht den mindesten ästhetischen Unterschied, und doch ist es in artistischer Hinsicht nicht gleichgültig. Der Aesthetiker wird gar zu leicht intolerant gegen das reine Kunstinteresse, das freilich mit dem ästhetischen ursprünglich nichts gemein hat, aber doch auch zu den geistigen und edeln Lebensfreuden gehört. Bei den zeichnenden Künsten kommt noch hinzu, daß sie vermuthlich nicht als eigentlich schöne Künste, sondern nur als nachahmende, entstanden sind. Deßwegen will auch das gewöhnliche Mahlertalent, das von einem lebhaften Kunsteifer begleitet seyn kann, nichts weiter leisten, als, was durch treue und sprechende Darstellung der Natur geleistet werden kann. Warum sollten wir uns denn durch ästhetische Ansprüche den libera-

len Kunstgenuß verleiden, den ein Gemählde, oder eine Zeichnung, schon dadurch gewähren kann, daß sie interessante Naturgegenstände auf eine interessante Art darstellt? Aber zur eigentlich schönen Kunst wird die Mahlerei erst da, wo sie durch schöne Darstellungen mit der Natur wetteifert. Da erhebt sie sich von den ästhetischen Reizen der Umrisse, der Proportionen, des Helldunkels, und des Colorits, durch geist= und gefühlvolle Nachbildnngen der wirklichen Natur bis zur reinsten Höhe der schönen Ideale.

Den ersten Rang unter den Gemählden nehmen, nach ästhetischer Schätzung, die so genannten historischen Stücke ein. Es ist bekannt, daß man unter diesem Kunstnamen auch die mythologischen und allegorischen, die Porträts, und überhaupt alle Gemählde begreift, deren Gegenstand und zunächst unmittelbar die Erscheinung menschlicher Seelenzustände in op=

tischen Formen ist. Die Geschichtsmahlerei kann uns nicht, wie die Poesie, das Innere der Seele aufschließen; aber sie kann uns desto lebendiger die äußern Erscheinungen vergegenwärtigen, in denen oft ein Blick, eine Miene, eine Gebehrde, mehr sagt, als die ausdruckvollste Reihe von Worten. Die Kritik findet die Principien zur Beurtheilung des Geistes historischer Gemählde und Zeichnungen besonders in den Lehren, die oben mitgetheilt sind, über Natürlichkeit und Idealität in der Kunst, über Neuheit und Erfindung, und über das Wahre und das Geistreiche im ästhetischen Sinne. Landschaftsgemählde haben oft nur den Kunstwerth der treuen Abbildung der Natur. Uebertreffen können sie die Natur durch den Zauber des Helldunkels und durch gelungene Anordnung harmonisch zusammenwirkender Partien. Die Landschaftsmahlerei ist des zartesten und innigsten, wenn gleich immer nur unbestimmten, Ausdrucks fähig. Der Mangel an Bestimmtheit des Ausdrucks

in der Landschaftsmahlerei ist ohne Zweifel eine unter mehreren Ursachen, warum dieser in neuern Zeiten so hoch cultivirte Theil der zeichnenden Kunst kein Glück in Griechenland gemacht hat. Thierstücke können durch kunstreiche Behandlung ihrer Gegenstände sich sogar der Geschichtsmahlerei nähern, wenn der Künstler den thierischen Naturen die interessanten Aeußerungen abmerkt, durch die sie sich einigermaßen der menschlichen Natur nähern. Selbst in kleine Frucht- und Blumenstücke läßt sich eine zarte Bedeutsamkeit legen, die durch Composition und Colorit einen hohen ästhetischen Reiz erhalten kann.

Eine Art von Uebergang der zeichnenden Künste in die plastischen zeigt uns die Steinschneidekunst, wenn wir nämlich die schönen Künste nach ihrer ästhetischen Verwandtschaft, nicht nach den Materialien, aus denen die Kunstwerke gebildet sind, oder nach den Instrumenten, deren

sich der Künstler bediente, zusammen stellen. Die Steinschneidekunst will nur auf das Auge, und durch das Auge auf die Seele wirken. Sie kann die Figuren in geschnittenen Steinen gruppiren, wie auf einem Gemählde. Der Reiz des glyphischen Contours, besonders des vertieften, in geschnittenen Steinen wird erhöhet durch das sanft durchscheinendende farbige Licht. Ist der so bearbeitete Stein von seltener Größe, so kann sich die Sculptur, wie z. B. an dem berühmten mantuanischen Gefäße, in reichen Compositionen den Weg bahnen bis dahin, wo sie nur noch dem Namen nach von der Kunst des Reliefs verschieden ist, die gewöhnlich als ein Zweig der eigentlichen Bildhauerkunst erscheint. Auch Münzen, die einen ästhetischen Werth haben, gehören hierher. Auch im eigentlichen Relief von undurchsichtigem Gestein, das der Meissel des Bildhauers bearbeitet hat, folgt die Composition der Figuren meistens denselben Gesetzen, wie in der Mahlerei.

Wo die Bildhauerkunst nicht in Reliefs der Mahlerei sich nähert, ist es gar nicht von ungefähr gekommen, oder nur aus der Natur der Materialien, die sie verarbeitet, zu erklären, daß diese Kunst sich von jeher meistens auf Statüen und Büsten beschränkt, und höchstens mehrere Statüen zu einer plastischen Gruppe zusammen geordnet hat. Denn es gehört zur Bestimmung einer jeden schönen Kunst, das sie vorzüglich das leiste, worin sie von keiner andern Kunst erreicht werden kann. Keine Kunst vermag in dieser Vollkommenheit, wie die Bildhauerkunst, die mannigfaltige, vorzüglich die ideale Schönheit der menschlichen Gestalt, und zwar von allen Seiten, mit sprechendem und lebendigem Ausdrucke darzustellen, ob gleich die plastischen Erscheinungen der menschlichen Natur, wenn nicht die Mahlerei nachhelfen soll, der Kraft des Blickes entbehren. Wäre täuschende Nachahmung der Natur die höchste Aufgabe für die zeichnenden und plasti-

schen Künste, so müßte die Bildhauerei bei der Mahlerei betteln gehen, um die Schönheit ihrer Werke zu vollenden. Daß sie dieß kann, und was sie dabei gewinnt, oder verliert, hat man nun schon oft genug an den colorirten Wachsfiguren gesehen. Die Täuchung steigt, und die ästhetische Wirkung sinkt. Denn der Reiz des Colorits ist nur schwach, wo er nicht, wie im Gemählde, durch kunstreiche Lichter und Schatten ausgebildet und vervielfacht wird. Ausdrucksvolle Schönheit der Umrisse und Proportionen genügt an einem Bildnerwerke dem Auge und der Seele. Dazu kommt, daß der plastische Contour um so reiner in das Auge fällt, je klarer er ohne Farbenmischung erscheint. Darum wählte sich die griechische Bildhauerkunst vorzugsweise zu ihrem Material den weissen parischen und penteliſchen Marmor. Die Basreliefs wurden von den Aegyptiern colorirt, von den Griechen nicht. Blumen, Bäume, oder gar ganze Landschaften im Kleinen, durch

mühsame Kunst und mancherlei Mittel aus mehreren Materialien und mit den natürlichen Farben in palpabeln Formen nachgebildet, können sich ganz interessant und artig ausnehmen; die eigentliche Bildhauerei mischt sich nicht in dergleichen Nachahmungen der Natur. Doch verlangt ihre Bestimmung, wie bekannt ist, auch nicht, daß sie immer den Meissel und Hammer führe. Welche Instrumente mag Phidias gebraucht haben, als er seinen olympischen Jupiter aus Elfenbein und Gold arbeitete! Aus Erz gegossene Bildsäulen können durch die Dauerhaftigkeit ihres Materials auch symbolisch den Anspruch ausdrücken, den die Personen, die sie vorstellen, auf irdische Unsterblichkeit machen sollen.

2. Der ästhetische Charakter der musikalischen Künste ist von dem der zeichnenden und plastischen wesentlich verschieden. Zu den musikalischen Künsten muß aber außer der eigentlichen Vocal- und In-

strumentalmusik auch die schöne Declamation gezählt werden, die sich mehr oder weniger dem Gesange nähert.

Die musikalischen Künste sind in der ästhetischen Nachahmung der Natur auf den Ausdruck des Gefühls ohne Erkenntniß einer Aussenwelt, nach den Gesetzen der menschlichen Natur, beschränkt. Das Aeußere können sie nur unbestimmt andeuten, also nur sehr uneigentlich mahlen. Aber keine Art von Schönheit kann auf das innere Gefühl mit solcher Stärke wirken, und so gewaltsam das Gemüth mit sich fortreißen, als die musikalische. Diese Kraft verdankt die Musik nur in geringem Grade der Harmonie, die doch die Grundlage der musikalischen Schönheit und die erste Bedingung ihrer Möglichkeit ist. Die Melodie oder der musikalische Gedanke in einer harmonischen Folge von Tönen ist es eigentlich, was die Wunder thun muß, die man von der Leier Amphion's im Alterthum er-

zählte. Die geheime, schwerlich ganz zu erforschende Kraft der Töne in der Erregung der Gefühle, die aus dem menschlichen Herzen, nicht aus den Gehörsnerven, stammen, äußert sich in der Melodie. Keine Melodie kann ohne Harmonie entstehen; wohl aber kann eine kunstreiche Harmonie, die nur durch sich selbst interessiren will, so kalt werden, daß das musikalische Kunstwerk nicht mehr sagt, als etwa eine kunstreiche Folge schöner Umrisse ohne innere Bedeutung. Der Streit der Harmonisten mit den Melodisten ist also, auch ohne Kenntniß des Generalbasses, wie man die Theorie der Gesetze der musikalischen Harmonie nennt, nach ästhetischen Grundsätzen im Allgemeinen, aber auch nur im Allgemeinen, leicht zu entscheiden. Beide Parteien haben Unrecht. Dem Harmonisten ist die Melodie nur Nebensache. Den trivialsten Ausdruck, der oft nicht viel mehr, als gar keiner, ist, läßt sich mancher Harmonist gefallen, wenn nur irgend ein musikalischer Gedanke, als

Thema, kunstreich durch eine Reihe von Modulationen, ohne Fehler gegen den Generalbaß, durchgeführt ist. Für den Triumph der Musik hält der Harmonist eine vollkommen schulgerechte und dabei erfindungsreiche und originale Verwickelung und Auflösung der Accorde. Aber jedes schöne Kunstwerk ist unvollkommen, wenn es sich mit der Art von Ausdruck begnügt, die, wie wir oben gesehen haben, in der Form allein schon liegen kann. Die Musik besonders ist durch die natürliche Kraft der Töne von der Natur selbst darauf angewiesen, stark und inniz auf das Gemüth zu wirken. Noch mehr Unrecht hat freilich der Melodist, der die Harmonie für Nebensache und nur für das Mittel hält, die Wirkung der Melodie hervorzubringen. Was aus der Musik wird, wenn sie sich den Reizen der Harmonie allein überläßt, haben die musikalischen Kunstwerke im ältern französischen Geschmacke gezeigt. Der wahre Triumph der Musik ist eine seelenvolle Melodie, von einer reichen

Phantasie rein harmonisch in fehlerlosen und anziehenden Verwickelungen und Auflösungen der Accorde durchgeführt. Aber die Reize einer kunstreichen Harmonie ganz zu empfinden, vermag nur der Kenner, dessen Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke durch Theorie und Ausübung der Kunst verfeinert ist. Einfache Compositionen voll eindringlicher Melodie sprechen fast jeden nur einigermaßen gebildeten Menschen an. Durch die Gewalt der Melodie hat besonders die Musik der Italiener in ganz Europa die Herzen gefesselt. Die deutsche Musik gehörig zu würdigen, wird schon mehr musikalische Bildung erfordert. Wer vermag, ohne solche Bildung, den Reichthum von seelenvoller Schönheit einer großen Composition von Sebastian Bach zu fassen? Aber der musikalische Raphael Mozart ergreift jedes empfängliche Gemüth, und genügt dem Kenner.

Ueber die Schönheit der Declamation läßt sich im Allgemeinen wenig Bestimmtes

sagen. An Beispielen, verbunden mit musikalischer Begleitung, muß gezeigt werden, wie die schöne Declamation zum Theil dem eigentlichen Gesange sich nähert, zum Theil nur der richtigen Sprache des gemeinen Lebens einen gewissen ästhetischen Ton giebt. Zwischen eigentlich schöner und bloß richtiger, den Bedürfnissen des Verstandes und gemeinen Lebens angemessener Declamation ist ein großer Unterschied, den einige Declamatoren zu verkennen scheinen.

3. In den mimischen Künsten hat der Künstler einen besondern Sieg über seine eigne Natur zu erkämpfen, indem er sich selbst zum Kunstwerke macht. Daher bleibt immer ein kleiner, oft ein auffallender und die Wirkung der Kunst merklich störender Widerspruch zurück zwischen der Rolle des Schauspielers und seiner eignen Person. Auf diese natürliche Unvollkommenheit der mimischen Kunst nahmen vermuthlich die Griechen Rücksicht, als sie die

dramatischen Masken einführten. Sie entbehrten darüber den lebendigen Ausdruck des Mienenspiels; aber eine recht charakteristische Maske konnte auch das Mangelhafte der Gesticulation zum Theil verbergen, weil sie den Eindruck bestimmte, den die Person im Ganzen machte. Gewöhnlich schwanken die mimischen Darstellungen zwischen der unvollkommenen Nachahmung der Natur und der Uebertreibung. Dann entsteht das Theatralische in der übeln Bedeutung des Worts. Oder der Schauspieler verfällt, wenn ihn seine Rolle nicht wie eine zweite Natur durchdringt, in die Art von falscher Repräsentation, die entsteht, wenn er einen Charakter nur im Allgemeinen auffaßt, ungefähr so, wie im gemeinen Leben eine reiche Bürgersfrau die Dame, oder ein so genannter Parvenü den großen Herrn, repräsentirt. Nicht selten vergessen auch die Schauspieler über der Nachahmung der Natur die ästhetische Haltung, ohne welche die Kunst ins Gemeine

fällt; oder sie übertreiben wieder diese ästhetische Haltung, wenn alle ihre Stellungen und Bewegungen den Gesetzen der plastischen Schönheit gehorchen sollen.

Rein mimisch ist nur die Pantomime. Und warum sollte der Pantomime nicht verstattet seyn, auch in bewegungslosen Attitüden mit der Mahlerei und der Bildhauerkunst sich zu messen? Aber natürlicher ist freilich, daß das Leben nicht sich selbst verleugne. Daher ist die mimische Kunst ihrem ursprünglichē Charakter nach dramatisch, und Zwillingsschwester der dramatischen Poesie. Handlung, also ein bewegtes und fortschreitendes Leben, will sie darstellen, nach einer Combination von Verhältnissen, auf denen in einem dramatischen Gedichte die Verwickelung und Auflösung beruhet. In diesem Sinne folgt auch das mimische Ballet den Gesetzen der dramatischen Poesie. Und so, wie die Natur die mimische Kunst dahin treibt, daß sie

vorzüglich in fortschreitender Bewegung, nicht bloß in ausdrucksvollen Attitüden, erscheine, treibt sie diese Kunst weiter zur Verbindung mit der Declamation, oder dem Gesange. Dann erst entsteht die eigentliche Schauspielkunst.

Die ästhetische Nachahmung der Natur durch mimische Kunst auf einer Bühne führt weiter zu den bekannten theatralischen Künsten, die den mimischen zum Theil darin ähnlich sind, daß auch sie zuweilen die äußere Natur in Bewegung darstellen, z. B. das Meer. Sonst ist alles, was die theatralische Decoration und die Bewegung der Coulissen mit sich bringt, partielle Erscheinung anderer Künste.

4. Um den Charakter der architektonischen Künste richtig aufzufassen, muß man ja nicht von der äußern Nachahmung der Natur, aber eben so wenig von einer

gewissen Aehnlichkeit zwischen den architektonischen und den musikalischen Verhältnissen ausgehen. Denn was sich von Nachahmung der äußern Natur in der Schönheit eines Gebäudes zeigen kann, ist zufällig; und mit der musikalischen Harmonie hat die architektonische Symmetrie nicht mehr und nicht weniger gemein, als mit den plastischen Proportionen, oder mit dem metrischen Bau eines Gedichts.

Die schöne Baukunst läßt sich, wie bekannt ist, durch keine scharfe Linie von der bürgerlichen trennen. Dadurch erhält ihr ästhetischer Charakter etwas Zweideutiges. Aber auch die Poesie läßt sich nicht in allen ihren Erscheinungen genau von der Prose absondern; und doch bleibt sie die Königin der schönen Künste. Hinter die übrigen schönen Künste muß die Baukunst im Allgemeinen zurücktreten, so groß und wahrhaft schön sie sich in einzelnen Erscheinungen zeigen mag; denn jede eigentlich

schöne Kunst trägt ihren Zweck in sich selbst; die Baukunst aber dient, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach, einem andern, außer dem Reiche des Schönen liegenden Bedürfnisse, also kann sie nur da zu den eigentlich schönen Künsten gezählt werden, wo das Interesse, dem sie dient, schon durch sich selbst über die gemeinen Bedürfnisse des Lebens erhaben und mit dem ästhetischen Interesse verwandt ist. Wo religiöses Gefühl mit dem ästhetischen sich vereinigt, da verschwindet alle Rücksicht auf gemeinen und bürgerlichen Nutzen. Tempel zu bauen, ist unter allen ästhetischen Aufgaben für die Baukunst die höchste und die reinste. Museen, Bibliotheken, Schauspielhäuser, Odeen, sind in ihrer Art gewissermaßen Tempel der Musen; sie schließen sich also ästhetisch an die eigentlichen Tempel an. Palläste sind Wohnungen der großen und kleinen Scheingötter der Erde, also in dieser täuschenden Hinsicht auch den Tempeln ähnlich. Aber weiter hinab wird die Baukunst

in ihrer Verbindung mit einem Nützlichen, das nicht schön ist, zu einer Kunst des eleganten Luxus, und das Schöne wird in ihr zur Nebensache.

Vom ästhetischen Reize der architektonischen Symmetrie im Allgemeinen ist schon oben in der Erläuterung der Elemente des Schönen der Natur und Kunst die Erklärung gegeben, die der allgemeinen Ästhetik angehört. Von den plastischen Proportionen unterscheiden sich die architektonischen wesentlich durch die ästhetische Willkür, die in ihnen herscht, und sich nur dem besondern Zwecke des Gebäudes und den allgemeinen Gesetzen der optischen Regelmäßigkeit unterwirft. Welches nun aber im Einzelnen die schönen Preportionen sind, in denen die Baukunst, selbstständig schaffend, durchaus keinem natürlichen Vorbilde folgt, läßt sich nicht zeigen ohne eine umständliche Darlegung der wesentlichen und zufälligen Theile eines Gebäudes nach dem Charakter

seiner Bestimmung. Wie dieser Charakter mit dem ästhetischen zusammenfällt, zeigen vorzüglich die merkwürdigen Säulenordnungen, in deren freier Schöpfung die Baukunst längst das Ziel der schönen Mannigfaltigkeit erreicht zu haben scheint.

Wer die schöne Baukunst ausdruckslos nennt, ist unempfänglich für architektonische Schönheit. Schon die Verschiedenheit der bekannten Säulenordnungen ist ausdrucksvoll. Die einfache Würde der dorischen Säule; die reiche und elegante Majestät der ionischen mit ihren Akanthen und andern zufälligen Nachbildungen von Blättern und Blumen; die üppige Hoheit der korinthischen Säule; wer diesen charakteristischen Ausdruck der Säulenordnungen nicht empfindet, dem kann ihn freilich auch keine Theorie begreiflich machen. Deutlicher noch springt die Verschiedenheit der Gedanken und Gefühle, die von der Baukunst ausgesprochen werden können, im architektonischen

Style der Zeitalter und der Nationen hervor. Die romantische Baukunst, gewöhnlich die gotische, seit einiger Zeit auch die deutsche genannt, geht von ganz andern ästhetischen Ideen aus, als die griechische. Die arabische Baukunst ist nahe verwandt mit der romantischen, aber doch verschieden von ihr; die indische und die ägyptische drücken wieder auf eine andre Art den Charakter und die Religion der Nationen aus, von denen sie erfunden, oder ausgebildet wurden. Aber nur mit Hülfe einer der Baukunst besonders eignen Technik lassen sich diese merkwürdigen Verschiedenheiten des architektonischen Styls in ihrem ganzen Umfange auf bestimmte Begriffe zurückführen.

Zu den architektonischen Künsten muß auch die französische Gartenkunst, ihrem ästhetischen Charakter nach, gezählt werden. Von der Seite der Natürlichkeit angesehen, widerspricht diese Kunst sich selbst.

Denn sie scheint, wie die Gartenkunst überhaupt, nur der Natur zu Hülfe kommen, nicht die Naturproducte als Materialien zur Bildung selbstständiger Kunstwerke benutzen zu wollen; und doch drückt sie der Natur Formen auf, die ihr völlig fremd sind. Der Despotismus, den die französische Gartenkunst auf diese Art über die Natur ausübt, giebt ihren Erfindungen etwas Kaltes und Strenges, das nur ein verbildeter Geschmack schön finden kann. Aber die architektonische Symmetrie auf flacher Erde, in Verbindung mit der Perspective und mit Ausschmückungen, bei denen denn freilich die Bildhauerkunst das Beste thun muß, hat im Großen doch eine Art von ästhetischer Würde, die man nur da mit Recht verspottet, wo sie, im Kleinen nachgeahmt, zu einer pedantischen Spielerei wird. Seiner ursprünglichen Bestimmung nach ist ein französischer Garten in Le Notre's Geschmack ein kostbarer und eleganter Assembleesaal unter freiem Himmel. Die vornehme Welt soll sich

in einem solchen Garten wie bei Hofe fühlen, und doch auch etwas von der Natur mitnehmen.

5. Die verschönernden Künste, die wir von den eigentlich schönen unterscheiden mußten, sind von zwiefacher Art. Sie kommen entweder den Künsten des Luxus, oder der Natur selbst, zu Hülfe.

Die Menge der verschönernden Künste, die den Künsten des Luxus zu Hülfe kommen, ist unendlich; denn der Luxus kennt keine Grenzen; und wo die Einbildungskraft in seinem Dienste arbeitet, nimmt sie, um sich nicht zu erschöpfen, auch wohl zum Unglaublichen die letzte Zuflucht. Oft genug hat die schöne Kunst selbst, ihrer Würde vergessend, dem Luxus dienen müssen, um den Künstler zu ernähren; dadurch aber sinkt sie doch nicht zur bloß verschönernden Kunst herab. Die Künste des Luxus nähern sich den schönen Künsten, wenn sie den Din=

gen, deren eigentliche Bestimmung gar nicht ästhetisch ist, eine elegante Form geben. Und warum sollte nicht, wenn, nach Herder's Regel, in nichts Ungeschmack herrschen soll, auch das gemeinste Hausgeräth eine elegante Form annehmen dürfen, um sich in seiner eigentlichen Bestimmung nebenher durch einen ästhetischen Reiz zu empfehlen? Aber je mehr sich der herrschende Geschmack zu solchen Verschönerungen neigt, wie z. B. jetzt in England, desto weniger Pflege findet gewöhnlich die eigentlich schöne Kunst, die über das Interesse des Luxus erhaben ist.

Wie mannigfaltig die Kunst der Natur ästhetisch zu Hülfe kommen kann, zeigt besonders die Cultur des Putzes, der das schöne Geschlecht verschönern soll, als ob nicht eine weibliche Gestalt immer um so weniger schön zu nennen wäre, je mehr sie der Verschönerung bedarf. Der Putz überhaupt will selten bloßer Putz seyn; er verwandelt sich gewöhnlich in Prunk. Wenn

die Geputzten reich und vornehm erscheinen, bilden sie sich leicht ein, auch schöner gefunden zu werden. Deßwegen fällt der Putz fast immer da am lächerlichsten aus, wo er die stärkste Wirkung thun soll. Wie selten wahres Gefühl für das Schöne, auch nur im Kleinen, unter den Menschen ist, beweiset die allgemeine Geschichte des Putzes. Denn von dem Wilden an, der sich mit bunten Streifen bemahlt, bis zu den verfeinertsten Zöglingen und Zöglinginnen der neueren europäischen Cultur, haben die Beförderer des Putzes gewöhnlich nur ihre Geschmacklosigkeit zur Schau getragen.

Ganz anders läßt sich das wirkliche Leben verschönern durch ästhetisch gebildete Sitten. Aber was darüber weiter zu sagen ist, muß einer besondern Aesthetik für das gesellige Leben überlassen bleiben.

Zu den verschönernden Künsten gehört denn auch großen Theils die Landschafts-

gartenkunst; denn auch sie will ja nur der bildenden Natur zu Hülfe kommen; und selbst da, wo sie schöpferisch verfährt, wo sie Berge und Thäler bildet, Bäume pflanzt, Lustwälder anlegt, Teiche gräbt und Wasserfälle hervorbringt, muß sie doch der Natur selbst die Vollendung überlassen, zu deren Wesen hier gehört, daß Alles wie von der Natur allein, nur mit geringer Nachhülfe, gebildet erscheine. Auch diese Kunst bedarf einer besondern, ausserhalb der Grenzen der allgemeinen Ästhetik liegenden Theorie. Ihre Verwandtschaft mit der Landschaftsmahlerei fällt in die Augen. Eigentlich schöne, nicht bloß verschönernde Kunst ist die Landschaftsgartenkunst aber auch zum Theil; denn sie will, oder kann wenigstens, rein ästhetisch, ohne einem andern Zwecke zu dienen, die allgemeine Bestimmung der schönen Künste erreichen.

Druck von Friedrich Ernst Huth.